FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
13.III.1977 ● NR 11/1475/ ● ROK XXXII
CENA 5 ZŁ

POWSTAJE POLSKO-RADZIECKI FILM O FELIKSIE DZIERŻYŃSKIM

Porozumienie o wspólnej produkcji filmu fabularnego poświęconego Feliksowi Dzierżyńskiemu podpisane zostało między Zespołem Filmowym „Iluzjon" i II zespołem twórczym „Mosfilmu".

Reżyserem będzie Anatolij Bobrowski, twórca znanych w Polsce filmów „Mumu" według Turgieniewa, „Strzał we mgle", „Człowiek bez paszportu", „Koniec barona Ungerna". Scenariusz oparty na własnej powieści napisał Julian Siemionow, jeden z najpłodniejszych dziś scenarzystów radzieckich; jego wielkim sukcesem był scenariusz do serialu telewizyjnego „Siedemnaście mgnień wiosny". Zdjęcia zrealizuje Bogusław Lambach, produkcją kierują Borys Gostynski z ramienia „Mosfilmu" i Zbigniew Breitkopf z ramienia PRF „Zepoły Filmowe". Zdjęcia rozpoczną się pod koniec lata, a zakończą zimą 1978 r.

Z okazji podpisania umowy przybyli do Warszawy realizatorzy filmu z kierownikiem artystycznym II zespołu twórczego, Lwem Arnsztamem. Jest to już piąta współprodukcja z Polską tego zespołu; poprzednie – to „Lenin w Polsce", „Legenda", „Zapamiętaj imię swoje" i „Jarosław Dąbrowski".

– *Zespół nasz* – powiedział Lew Arnsztam – *specjalizuje się we współprodukcjach z kinematografiami krajów socjalistycznych, jednak szczególnie chętnie pracujemy z filmowcami polskimi. Uważamy się za ambasadorów polskiej kultury wobec radzieckiej widowni i chcemy tę pracę kontynuować otwierając stale nowe drogi wzajemnego poznania i przyjacielskiej współpracy, sięgając do różnych dziedzin polskiej historii, polskiej kultury. Teraz staje przed nami zadanie o szczególnym znaczeniu...*

– *Podjęcie tego tematu ma bezpośredni związek z obchodami 60 rocznicy Rewolucji Październikowej* – mówił Julian Siemionow. – *Musiałem zmierzyć się z dwiema legendami, czy raczej schematami, w jakie ujęto postać Feliksa Dzierżyńskiego. Pierwszy – to mit „żelaznego Feliksa", „tarczy i miecza Rewolucji", „pomnika ze spiżu" i oczywiście – co zawsze podkreślano – opiekuna wszystkich dzieci. Drugi – to mit, czy raczej karykatura, narysowana przez wrogów. Postanowiliśmy zmienić całkowicie optykę. Nasz Dzierżyński to człowiek młody, 26-letni rewolucjonista z 1902 r., który ucieka z zesłania i w brawurowy sposób wyprowadza w pole carską policję. Skupiamy uwagę na następnych dwu latach jego działalności, do ponownego aresztowania w 1905 r. Kluczowy temat – to prawdziwie detektywistyczna historia zdemaskowania przez Dzierżyńskiego berlińskiej agentury policyjnej w partii socjaldemokratycznej. Dokumenty ukazują Dzierżyńskiego przede wszystkim jako wybitnego intelektualistę, teoretyka i praktyka rewolucji. Był to człowiek wszechstronnie utalentowany. Uważam, że o postaciach historycznych, o tych, którym dziś budujemy pomniki można robić filmy rozmaicie, tylko nie nudno. Nudny film nigdy nie trafi do widza. Dlatego zdecydowaliśmy się na ujęcie tematu całkowicie współczesne, na dynamiczny dramat sensacyjno-polityczny, raczej kameralny, bez wielkich, inscenizowanych scen masowych, jednak do ostatniego szczegółu osadzony w realiach epoki.*

Notował: sob.

WSPÓŁPRACA POLSKO -WĘGIERSKA

2 marca podpisany został w Warszawie plan współpracy na lata 1977–78 pomiędzy kinematografiami PRL i Węgierskiej Republiki Ludowej. Przewiduje on wydatnie zwiększenie wzajemnej wymiany pracowników twórczych i aktorów oraz rozpoczęcie współprodukcji filmów fabularnych, w tym od dawna planowanego filmu z epoki Wiosny Ludów i wspólnej walki węgierskich i polskich rewolucjonistów. Wzajemny udział w festiwalach, przeglądach, organizowanie premier nowych filmów, wymiana materiałów, informacji i usług – to dalsze punkty umowy, którą podpisali I zastępca ministra kultury i sztuki Mieczysław Wojtczak i generalny dyrektor Naczelnego Zarządu Kinematografii Węgierskiej Istvan B. Szabó.

KLUBY

O KSIĘŻYCU W GRUDZIĄDZU

Podczas VI Dni Astronomii i Astronautyki Grudziądzki DKF zorganizował po raz trzeci Przegląd Filmów Astronautycznych „Jak zdobyto Księżyc – i co dalej?". W programie seminarium znalazły się filmy dokumentalne oraz fabularne: „Odyseja kosmiczna" Kubricka i „Po drugiej stronie słońca" Parrisha.

ZŁOTE EKRANY 76

Po raz czternasty redakcja tygodnika „Ekran" przyznała doroczne nagrody za twórczość telewizyjną.

W kategorii widowisk jury pod przewodnictwem redaktora naczelnego pisma Benedykta Nosala nagrodziło „Złotym Ekranem" Grzegorza Królikiewicza za spektakl „Trzeci Maja".

W dziedzinie publicystyki społeczno-politycznej nagrodę przyznano Karolowi Szyndzielorzowi, Eugeniuszowi Chrząstowskiemu i Stanisławowi Kostrzewie za magazyn krajów socjalistycznych „Interstudio", a w dziedzinie publicystyki kulturalnej – Januszowi Rolickiemu za całokształt działalności w Naczelnej Redakcji Publicystyki Kulturalnej, ze szczególnym uwzględnieniem programów „Tylko w niedzielę".

W kategorii filmu dokumentalnego i reportażu nagrodę otrzymali: Jerzy Mrzygłód, Bohdan Tomaszewski, Jacek Żemantowski, Krzysztof Wyrzykowski, Zbigniew Smażewski, Wojciech Zieliński, Tomasz Hopfer i Ryszard Dyja z Naczelnej Redakcji Sportu, Kultury Fizycznej i Turystyki PRiTV za Studio Olimpijskie „Montreal".

W kategorii filmu telewizyjnego „Złoty Ekran" przypadł Andrzejowi Barańskiemu za scenariusz i reżyserię filmu „W domu" (Zespół „Silesia").

Za indywidualność telewizyjną ubiegłego roku uznano Aleksandra Bardiniego. Za aktorstwo przyznano nagrody Wandzie Łuczyckiej (kreacje w „Mieszczanach" Maksyma Gorkiego i „Decyzjach" Jana Kasaka) oraz Tadeuszowi Janczarowi (kreacje w „Relacji" Jerzego Wójcika, „Rzeczy listopadowej" Ernesta Brylla i w „Trzecim Maja").

Jerzy Wójcik, autor i reżyser „Relacji" firmowanej przez ośrodek szczeciński, otrzymał nagrodę za najlepszy program ogólnopolski przygotowany przez ośrodek terenowy. Henryka Czyża nagrodzono za program muzyczny „Nie taki diabeł straszny", a Wandę Konarzewską – za program edukacyjny „Fakty, opinie, hipotezy".

W kategorii programów dziecięco-młodzieżowych przyznano „Złoty Ekran" Wandzie Szerewicz, Zygmuntowi Kęstowiczowi, Hubertowi Antoszewskiemu i Stefanowi Pułtorakowi za program „Pora na Telesfora", w kategorii programów rozrywkowych – Joannie Wilińskiej, Feliksowi Dereckiemu, Andrzejowi Nowickiemu, Januszowi Rzeszewskiemu i Janowi Kobuszewskiemu za „Bajki dla dorosłych".

Ponadto jury postanowiło przyznać specjalny „Złoty Ekran" Stanisławowi Janickiemu i Hannie Goszczyńskiej, autorom programu „W starym kinie".

FILMY

NIE ZAZNASZ SPOKOJU

W Warszawie trwają zdjęcia do filmu Mieczysława Waśkowskiego „Nie zaznasz spokoju", realizowanego na podstawie autentycznej rozprawy sądowej przeciwko gitowcom. Bohaterem jest prowodyr bandy, który po warunkowym zwolnieniu z więzienia, posługując się terrorem psychicznym i fizycznym odbudowuje swoją paczkę. Scenariusz napisali Wanda Falkowska i Mieczysław Waśkowski, operatorem jest Jacek Mierosławski, scenografem Adam Kopczyński. W filmie występują: **Tomasz Borkowy, Joanna Pacuła, Krzysztof Janczar (na zdjęciu)** oraz Piotr Pręgowski, Mieczysław Hryniewicz, Henryk Gołębiowski, Bogdan Izdebski, Stefania Iwińska, Lidia Korsakówna, Emilia Krakowska, Ewa Kuklińska i Gustaw Lutkiewicz. Produkcją kieruje Wilhelm Hollender. Film powstaje w Zespole „Kadr".

MÓWI REŻYSER TADEUSZ PAŁKA

DOKUMENT BEZ GRANIC

„Obraz rzeczywistości w filmie dokumentalnym" – tak sformułowano temat międzynarodowego seminarium zorganizowanego przez Związek Filmowców Radzieckich w Dubulti pod Rygą. Uczestniczył w nim reżyser Tadeusz Pałka.

– Było to pożyteczne spotkanie robocze 80 filmowców i krytyków, którzy zastanawiali się nad miejscem filmu dokumentalnego we współczesnym kinie, nad jego walorami wychowawczymi, poznawczymi i estetycznymi. Zwracano uwagę na wzajemne przenikanie się kina faktu i kina fabularnego. Obu rodzajom filmu zależy na odkryciu prawdziwego charakteru rzeczywistości, na poznaniu za pomocą kamery jej sensu. Inne są tylko sposoby odkrywania tej prawdy. Dlatego też film fabularny w coraz większym stopniu korzysta z doświadczeń dokumentu, a dokument – z elementów fabularnej narracji.

Kilkakrotnie przewinęła się w dyskusji kwestia stosunku dokumentu do widza: czy między nim a ekranem powinien być zachowany obiektywny dystans, czy też widza traktować jako jeszcze jednego bohatera badanej sytuacji. Czy nie należałoby zaufać inteligencji, wiedzy, wyobraźni i wrażliwości widza i prowokować go do samodzielnych reakcji? Jak daleko dokumentalista może ingerować w autentyczną sytuację, żeby odkryć jej wewnętrzny sens, a nie zatracić obiektywnego charakteru wypowiedzi? Rodzą się też wątpliwości natury etyczno-moralnej. Czy reżyser ma prawo prowokować ludzi, żeby reagowali spontanicznie i czy może taki materiał publicznie wykorzystywać? Zarówno w tej jak i w innych kwestiach nie było jednomyślności. Każdy przypadek trzeba rozpatrywać indywidualnie. Tyle jest rodzajów dokumentów ilu jest wybitnych dokumentalistów i ile prawdziwych ludzkich dramatów godnych kamery.

„Strefa zakazana" Gertsa Franka

Na seminarium nie zabrakło interesujących filmów ze wszystkich wytwórni Związku Radzieckiego. Najbardziej podobały mi się: „Gra na czas" Rimbaltasa Šilinisa z Wilna, impresyjny reportaż z Wyścigu Pokoju, „Nina" W. Grunina, portret kobiety-operatora olbrzymiej suwnicy oraz „Sędzia" naszego dobrego znajomego Piotra Mostowoja, też o kobiecie, prowadzącej rozprawę w dwóch skomplikowanych sprawach.

Bardzo ciekawie wypadł retrospektywny przegląd dokumentalistów łotewskich. Największe wrażenie zrobiły na mnie filmy Gertsa Franka: „Ślad duszy", „Twój dzień wypłaty", „Radość istnienia" i „Strefa zakazana". Jest to kino o niezwykłej intensywności psychologicznej i subtelności analizy. „Strefa zakazana" trwa ponad godzinę a mimo to oglądałem film z zapartym tchem. Nie tylko dyskusja, ale i filmy ujawniły, iż radziecki dokument przechodzi od monumentalizmu i plakatowości do subtelnych analiz psychologicznych, jakby w psychice i emocjach jednostki szukał wartości wspólnych dla całego społeczeństwa radzieckiego. Zarówno organizatorzy seminarium jak i jego uczestnicy mają nadzieję, że za dwa lata ponownie spotkają się w Dubulti pod Rygą.

Notował:
BOGDAN
ZAGROBA

SCENARIUSZE

DZIEWCZYNA I CHŁOPAK CZYLI HECA NA 14 FAJEREK

W Zespole „Pryzmat" trwają przygotowania do realizacji telewizyjnego serialu „Dziewczyna i chłopak czyli heca na 14 fajerek", którym debiutuje jako reżyser znany operator Stanisław Loth („Noce i dnie"). Jest to ekranizacja popularnej wśród młodzieży powieści Hanny Ożogowskiej o perypetiach bliźniaków; skutkiem dziwnego zbiegu okoliczności Tosia musi udawać chłopca, a Tomek – dziewczynę. Scenariusz siedmiu 45-minutowych odcinków napisali Annette Olsen i Hanna Ożogowska. Największą trudność sprawił realizatorom wybór pary odtwórców; poszukiwania prowadzono w kilku miastach. Zdjęcia rozpoczną się w początkach kwietnia, będą realizowane w Warszawie i okolicach. Operatorem jest Jerzy Łukaszewicz, scenografię projektuje Jarosław Switoniak, produkcją kieruje Stefan Adamek.

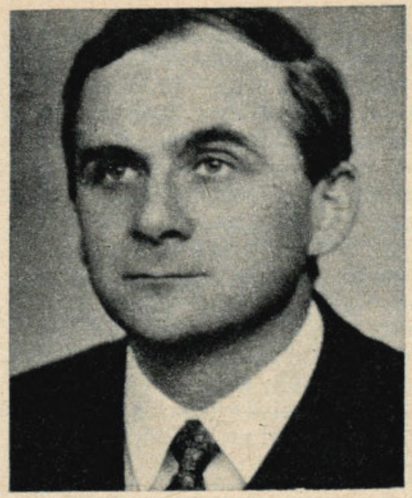
Na okładce:

ANNA NEHREBECKA

gra w filmie „Zanim nadejdzie dzień" (recenzja na str. 6)

Fot. Krzysztof Gierałtowski

Kontynuując cykl wywiadów i wypowiedzi na temat funkcjonowania kina jako nośnika wartości światopoglądowych (FILM 52/1976, 3/1977) dziś prezentujemy poglądy prof. dr. HELIODORA MUSZYŃSKIEGO, pedagoga, twórcy wprowadzanej już w życie koncepcji socjalistycznego modelu wychowania w szkole podstawowej, autora licznych publikacji naukowych (m.in. „System wychowawczy szkoły podstawowej" i „Wstęp do metodologii pedagogiki"). Prof. Muszyński mówi o roli i miejscu filmu oraz telewizji w procesie kształtowania światopoglądu dzieci i młodzieży w aktualnym systemie edukacji.



Film a światopogląd

Nie czarno, nie różowo: prawdziwie

Rozmowa z prof. dr. HELIODOREM MUSZYŃSKIM

● Metodyk od języka polskiego zajmuje się szukaniem optymalnych metod nauczania polskiego, a matematyk – matematyki. Pan Profesor, nie negując tego wszystkiego, zajmuje się tym, co najczęściej ginie pomiędzy poszczególnymi przedmiotami zajętymi uczeniem; tworzy Pan całościowy i celowy system wychowania ucznia w szkole. Zgodnie z Pańskim modelem szkoła powinna nie tylko kształcić, ale i aktywizować ucznia, dostarczać przeżyć ideowych, wprowadzać w harmonijne stosunki socjalistyczne, zaspokajać autentyczne potrzeby i tkwić głęboko w środowisku. A film, czy film nie mógłby dopomagać szkole w rozwoju tych cech?

– Myślę, że wbudowanie filmu jako elementu oddziaływania wychowawczego w cały system szkoły jest sprawą trudną, a nawet – w moim przekonaniu – dosyć nierealną. A to dlatego przede wszystkim, że film na terenie szkoły jest zawsze czymś sztucznym, obcym – jeśli oczywiście nie brać pod uwagę filmu dydaktycznego, pomocy naukowej.

Nauczyciel jest, a przynajmniej powinien być organizatorem określonych doświadczeń dziecka. Zmierza do osiągnięcia określonych celów wychowawczych i zależy mu na tym, aby dostarczyć uczniowi takich przeżyć i doznań, które rokują realizację przyjętych założeń. Ma więc sprecyzowane zapotrzebowania, także jeśli chodzi o oddziaływanie za pośrednictwem sztuki. Film mógłby szkole i nauczycielowi dopomóc wówczas, gdybyśmy dysponowali dostępnym i obszernym katalogiem filmów o problematyce rzeczywiście wychowawczej oraz odpowiednio zaopatrzonymi filmotekami, gotowymi dostarczyć żądany tytuł we wskazanym terminie. Niestety, tak nie jest. Wykorzystanie filmu jest strasznie dorywcze, doraźne, wręcz przypadkowe. Przychodzi do szkoły jakiś film, ma on dość luźny związek z tym, co się aktualnie w szkole dzieje, z postawami, nad którymi aktualnie szkoła pracuje... Jego projekcja jest typowym przykładem takiego wychowania okazjonalnego. No bo właśnie gdzieś tam jest zapisany taki temat, no bo taki właśnie film przywieziono.

A swoją drogą zadałbym pytanie: czy my w ogóle mamy filmy o szeroko rozumianej problematyce wychowawczej czy światopoglądowej? Przy czym, mówiąc o światopoglądzie, nie akcentuję intelektualnej strony tego terminu, tego, co kryje się za sformułowaniem „światopogląd naukowy". Ponieważ ta dziedzina nawet i od strony filmu jest dość dobrze opracowana. Umiemy kształtować naukowy pogląd na rzeczywistość za pomocą najrozmaitszych środków dydaktycznych i konkretnej wiedzy przekazywanej w toku nauczania. Mnie chodzi o światopogląd rozumiany jako trafianie do sfery emocjonalnej człowieka, do jego systemu wartości, do tych postaw, które określiłbym mianem egzystencjalnych: postaw dotyczących życia ludzkiego, jego sensu, celów istotnych w życiu; tych postaw, które dają człowiekowi przygotowanie do znoszenia najrozmaitszych trudów i może czasami bolesnych rozterek. Myślę, że nasze wychowanie światopoglądowe właśnie w tej dziedzinie szwankuje najbardziej. Tu mamy braki. Ta autentycznie wychowawcza strona wychowania światopoglądowego jest niestety mało wspierana przez film. Tutaj też szkoła nie zyskuje wiele pomocy ze strony filmu.

● Przy całym zrozumieniu tzw. obiektywnych trudności z włączeniem filmu jako integralnego elementu do procesu szkolnego wychowania. Poza szkołą, w kinie, przed telewizorem dziecko jest nieustannie bombardowane strumieniem filmów i audycji. Dzieci oglądają najrozmaitsze „Zorra", „Robin Hoody", „Tolki Banany" etc. Czy należy to traktować jako dywersję wobec metodycznego procesu wychowania w szkole? Jest to jakby niezależny od nauczyciela kanał kształtowania postaw i światopoglądów jego wychowanka. Jakie jest miejsce tego audiowizualnego strumienia informacji, który przepływa obok Pańskiego modelu wychowania w szkole? Czy on czegoś nie niszczy? Czy jego wpływ jest korzystny?

– Oczywiście – czy tego chcemy, czy nie – film i telewizja tworzą rzeczywisty świat dziecka. Wychowawca musi się z tym liczyć i to w swym oddziaływaniu uwzględniać. Jedyne co moglibyśmy w tym względzie postulować, to aby dziecko rzeczywiście

ciąg dalszy na str. 4

Czy mamy filmy o tematyce światopoglądowej?

„Iluminacja" Krzysztofa Zanussiego

ciąg dalszy ze str. 3

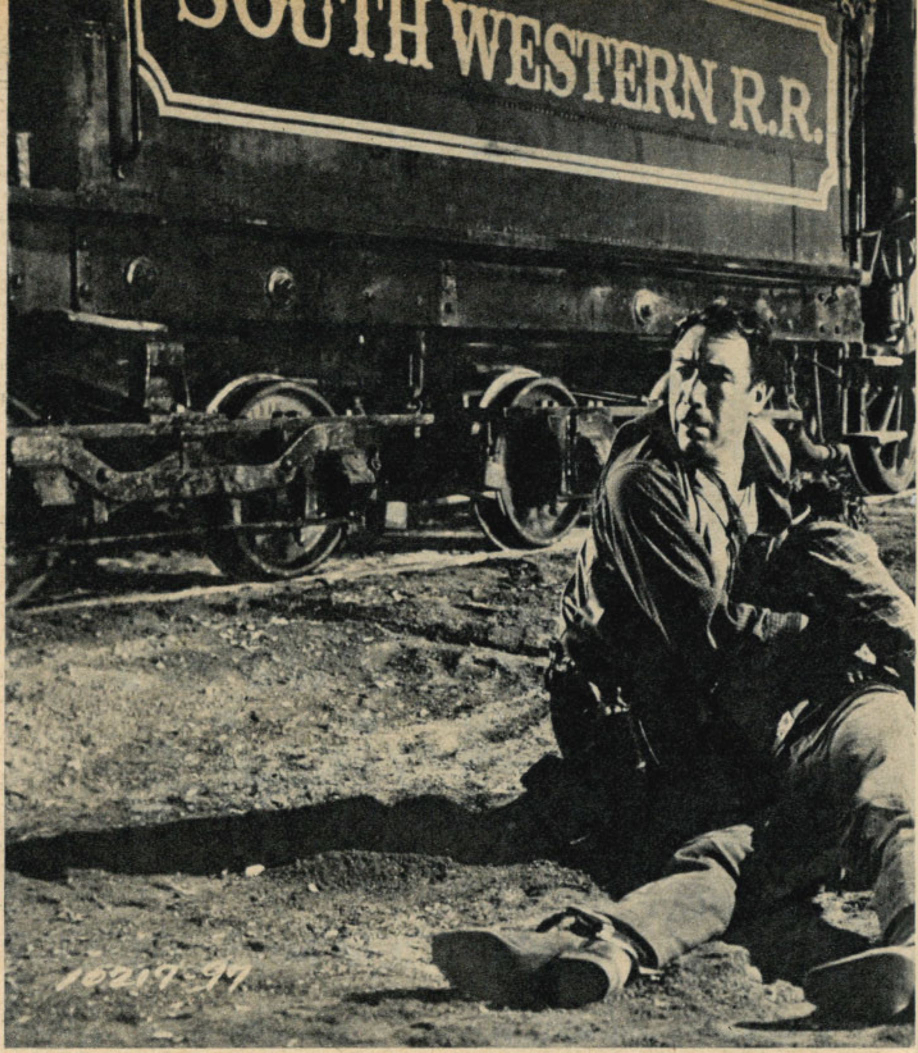
otrzymywało w telewizji czy w kinie obraz filmowy wspierający naszą ogólną ideę wychowawczą. Wcale to nie oznacza, żebym był za filmem ugrzecznionym, czy nazbyt dydaktycznym. Jestem temu przeciwny. Kiedy słyszę czasem nawoływania, że potrzebujemy filmów, które by wychowywały itd., boję się czy to nie oznacza, iż np. film awanturniczy, albo western są niepożądane wychowawczo, bo tam „jeden do drugiego strzela." W rzeczywistości wszystko zależy od konwencji, w której rzecz się dzieje. Każdy kto odbiera western, może go odbierać ze swoistym zrozumieniem tej konwencji, jeśli oczywiście jest wystarczająco intelektualnie dojrzały. Nie dostrzegałbym wówczas żadnych szczególnych niebezpieczeństw wychowawczych. Zwłaszcza gdy są w tym filmie zawarte inne elementy pozytywne z pedagogicznego punktu widzenia, jak np. walka w obronie prawa, w obronie pokrzywdzonych, słabszych, odwaga, eksponowanie cech godnych poszanowania.

Czy ten kinowo-telewizyjny strumień – jak pan to określił – wspiera ogólne oddziaływanie wychowawcze? Niewątpliwie tak. Czy mógłby wspierać jeszcze bardziej? Na pewno tak. Często nie doceniamy siły i głębokości oddziaływania filmów, a zwłaszcza seriali telewizyjnych na psychikę dziecka, na kształtowanie jego postawy.

● **Czy nie sądzi Pan, że pomiędzy koncepcją szkoły jako mikrokosmosu społecznego celowo organizowanego, gdzie funkcjonują harmonijne stosunki socjalistyczne, a rzeczywistością odzwierciedlaną przez film może zachodzić rażący dla ucznia dysonans?**

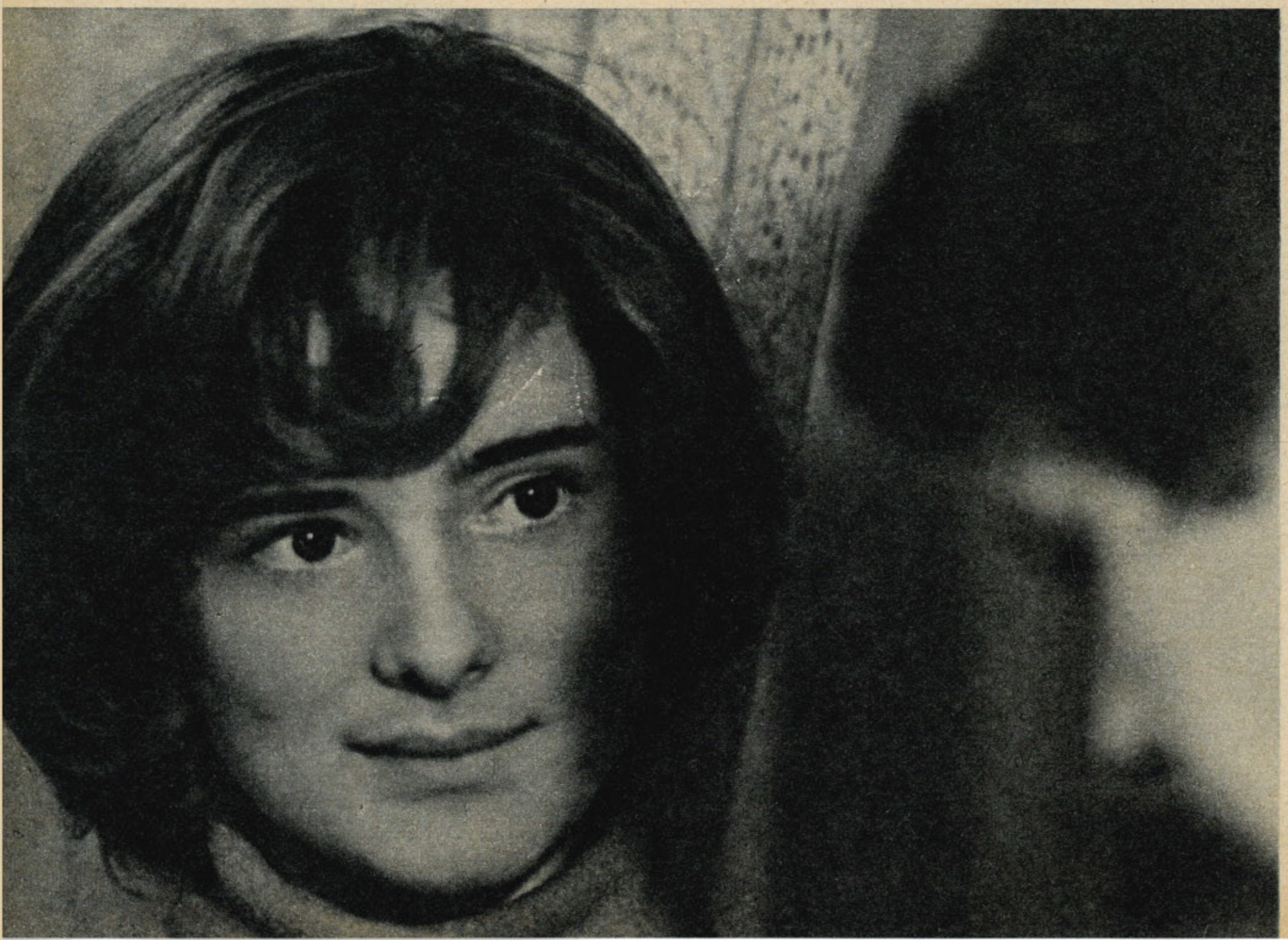
– Proszę pana, ja naszemu filmowi nie zarzucam tego, że nie jest dydaktyczny. Myślę po prostu, że on jest mało wychowujący, albo jeszcze dosadniej: często fałszywie wychowuje: kształtuje jakieś postawy, ale również takie, na których nie tak znowu bardzo by mi zależało. Proszę zwrócić uwagę, że w naszej twórczości dla dzieci najczęstszym tematem jest przeszłość. Chętnie pokazujemy czasy minione i to często w sposób wypaczony a nawet karykaturalny. Przykładem choćby „Stawka większa niż życie" lub „Czterej pancerni i pies". Prowadzenie wojny jednym czołgiem, albo wygrywanie wojny przez jednego bohatera – oto wrażenia, jakie może wynieść młody widz z recepcji tego filmu. Niestety tak jest to odbierane. Gdybyśmy mieli czterech Klossów, to z hitlerowcami poradzilibyśmy sobie bez wysiłku.

A wracając do współczesności. Tu mamy z kolei do czynienia ze zjawiskiem infantylizowania. Pokazuje się świat nierzeczywisty, urojony. „Stawiam na Tolka Banana" albo „Szaleństwo Majki Skowron" – bardzo popularne seriale telewizyjne prezentują fabułki, które równie dobrze mogłyby się dziać w każdym innym społeczeństwie. Konflikty są bardzo wyizolowane z kontekstu społecznego, niewspółczesne. Żyjemy w społeczeństwie, które ma określone problemy, określone trudności. Walczymy o kształtowanie się jakiegoś modelu społecznego. Mamy własne, autentyczne zło, ale mamy także własne autentyczne dobro. Myślę, że współczesnego młodego człowieka trzeba wprowadzać w walkę o to dobro przeciwko złu. Wcale przy tym nie chodzi, aby mu pokazywać rzeczywistość na czarno, ale też nie chodzi o to, aby mu pokazywać rzeczywistość na różowo, ani o to, żeby mu w ogóle nie pokazywać rzeczywistości.


SOUTH WESTERN R.R.

I western eksponuje cechy godne szacunku

Pyta mnie pan, czy taki prawdziwy obraz rzeczywistości nie jest dysonansem wobec mojej koncepcji szkoły, jako idealnego i celowego modelu mikrospołeczeństwa. Otóż z dobrego filmu, w którym się pokazuje rzeczywistość w najrozmaitszych pozytywach i negatywach, młody człowiek może wyciągać wnioski dotyczące tego, o co nam musi chodzić w naszej społeczności szkolnej. Przeciwko czemu musimy się organizować w szkole, co jest w naszym życiu złem. Przecież to jest zupełnie naturalne, że młody człowiek zaczyna walkę o społeczeństwo od walki w swoim własnym otoczeniu. Myślę, że byłoby najprawidłowiej, gdyby uczeń rozpoczynał walkę o socjalizm od walki o socjalistyczne stosunki we własnej szkole. Ale do tego powinien otrzymać odpowiednie impulsy. Trzeba mu pokazać, że ta walka w społeczeństwie się toczy, że to wcale nie idzie tak gładko. A tymczasem my mu to ciągle wygładzamy, społeczeństwo jest pokazywane bezkonfliktowo, ciągle jest zamglone. Pokazujemy mu urojone problemy, albo też odpowiednio spreparowane. Proszę na przykład zwrócić uwagę, z jaką ochotą nasi twórcy sięgają po klasyczne konflikty moralne typu „człowiek – drugi człowiek", a unikają konfliktów moralnych innego zupełnie typu „człowiek – społeczeństwo", „człowiek – grupa ludzka" „człowiek – dobro pozajednostkowe". Tymczasem ten ostatni typ doświadczeń jest najbardziej instruktywny dla współczesnego młodego człowieka, który musi się w swym życiu doszukiwać jakichś własnych wartości, musi się dorabiać własnego stylu życia, własnej jakości życia. Tymczasem film nieczęsto i niechętnie wkracza w te regiony. Wychowawca jest tu osamotniony.



Konflikty wyizolowane z kontekstu społecznego

„Con amore" Jana Batorego

● **Pan uważa, że szkoła w aktualnym kształcie instytucjonalnym i personalnym – pracująca według Pańskiego modelu – jest rzeczywiście zainteresowana przenoszeniem na teren swego mikrokosmosu społecznego wzorców krytycznego myślenia? Przecież szkołę tworzą konkretni ludzie, nauczyciele. Czy nie są to koncepcje cokolwiek idealistyczne?**

– One są o tyle idealistyczne, o ile można byłoby powiedzieć, że idealistyczne są koncepcje przebudowy życia społecznego. Jeżeli chcemy, żeby nasze życie społeczne było cokolwiek lepsze, to musimy zaraz sobie dopowiedzieć – przypominam tu słowa Edwarda Gierka – że tej naszej demokracji nie zbudujemy na zasadzie administracyjnych zarządzeń, tylko poprzez wysiłek każdego człowieka. I to nie jest retoryczny zwrot.

Wcale nam nie chodzi o wychowanie takich młodych ludzi, którzy jak ćmy będą się rzucali w ogień, w których wyrobimy ślepe nawyki walki ze złem za wszelką cenę i z zamkniętymi oczyma. Natomiast myślę, że człowieka trzeba nauczyć przede wszystkim postaw, predyspozycji do przeciwsta-

„Ostatni pociąg z Gun Hill" Johna Sturgesa

wiania się złu, a potem – rozsądku i inteligentnej walki ze złem. Dopóki ludzie wewnętrznie się ze złem nie zgadzają, to jeszcze ciągle jest dobrze. Nawet kiedy nie mają siły i możliwości przeciwstawić się w sposób czynny, to i tak nie są bierni. Człowiek nie jest bierny dopóki wewnętrznie się nie zgadza. Bierny zaczyna być wówczas, kiedy rezygnuje ze wszystkiego. Jeśli wychowamy ludzi czynnych chociażby w tym sensie, ciągle gotowych do działania w miarę jak działanie jest możliwe, to już jest strasznie dużo. Gdybyśmy to zdołali zrobić, to moglibyśmy być spokojni o przyszłość społeczeństwa. Najgorzej jest kiedy ludzie są zagubieni, nie odróżniają dobra od zła, nie wierzą, że można cokolwiek zrobić i nie mają już postawy negacji w stosunku do moralnego zła.

Jeżeli chcemy, żeby nauczyciele wychowywali uczniów tak, jak tutaj mówimy, żeby dostrzegali w materiale filmowym wszystko to, co mogą wykorzystać do włączenia młodego człowieka w proces kształtowania lepszego społeczeństwa, to myślę, że cały tok wychowania powinniśmy zacząć od nauczyciela. Ale czy my to robimy? Całe nasze dotychczasowe rozumowanie przesuwamy o szczebel wyżej. Tak samo potrzebujemy dzisiaj szkół dla nauczycieli, w których panowałyby właściwe stosunki, tak samo potrzebujemy dzisiaj filmów dla nauczycieli, wprowadzających w problemy pedagogiczne, wychowawcze. Czy je mamy? Otóż moja odpowiedź na to jest negatywna. My się zajmujemy obecnie nadawaniem nauczycielom kwalifikacji, ale nie wychowywaniem nauczycieli. A to jest duża różnica.

Tymczasem szkoła musi pracować i pracuje w określonej sytuacji społecznej, odwzorowując jej plusy i minusy. Bardzo wcześnie w szkole pojawia się to, co nazywamy robotą pozorną, na efekt, to, co nazywamy faryzeizmem, zafałszowaniem rzeczywistości, pokrywaniem jej słowami. To wszystko uzewnętrznia się, ale w jakiej szkole? Tylko tam, gdzie życie jest bogato zorganizowane, gdzie życie jest naprawdę pełne. Jeżeli pobyt dziecka w szkole sprowadza się jedynie do odsiedzenia w ławce określonej liczby godzin, do odpowiadania kiedy trzeba, do wykonywania ściśle poleceń nauczycieli, to w takiej szkole nie ma miejsca na ujawnianie autentycznego życia, autentycznych ludzkich postaw, wad, przywar, wypaczeń, które już w tych dzieciach się pojawiają. Nie dlatego, że ich nie ma, tylko dlatego, że szkoła nie pozwala, aby się ujawniły. Życie w szkole jest tak uschematyzowane i sformalizowane – jest to wygodne dla wychowawców – że tam się to właściwie nie pojawia.

Moja koncepcja szkoły jest inna. Szkoła musi być tak bogata w najprzeróżniejsze sytuacje, w najrozmaitsze doświadczenia, tak bogata w działania, żeby to, jacy są uczniowie, wszystkie ich postawy – często już wynoszone z rodzinnego domu – tu znajdowały swój wyraz, żeby tu się eksponowały. Niektórzy mają mi to za złe. Kiedy proponuję, aby dzieci pracowały społecznie dla jakichś tam, symbolicznych wyróżnień, to spotykam się z krytyką, że oto dzieci oszukują, przynosząc z domu fikcyjne potwierdzenia o wykonaniu prac, których w rzeczywistości nie wykonywały. Poprosiły dorosłych, żeby im coś fałszywie poświadczyli. Odpowiadam na to: otóż właśnie, wtedy mamy samo życie. Takie właśnie są postawy uczniów, tylko szkoła nie pozwala się im ujawniać. Kiedy nauczyciele mówią: „no i widzi pan co spowodowała pańska metoda: narasta ilość oszustw", odpowiadam: moja metoda tylko je ujawniła, wcale nie sprowokowała. Teraz dopiero można i trzeba z tym walczyć. Mamy życie jakim ono jest. Nasi wychowankowie już to życie wnieśli do murów szkolnych. My teraz powinniśmy je kształtować. O to chodzi, żeby szkoła była kawałkiem życia, a nie czymś wysublimowanym, wyizolowanym, sztucznym, terenem, na którym mówi się o życiu, ale na którym nie ogranizuje się tego życia.

Film wskazujący takie newralgiczne momenty byłby bardzo potrzebny, bardzo przydatny. Ale proszę zauważyć, że tak organizowany proces wychowawczy w szkole wymaga określonych filmów, nie byle czego. Wychowania nie możemy sobie wyobrazić w ten sposób, że do szkoły kierujemy wszystko, co uważamy za dobre: jednym kanałem idzie telewizja, drugim radio, trzecim kino, czwartym prasa i co tam jeszcze. Takie działanie nie może dać dobrych wyników. Szkoła to organizm, który musi żyć własnym życiem. To życie musi być zorganizowane w sposób celowy i nauczyciele powinni zmierzać do określonego modelu. Wszystkie środki, którymi dysponują, muszą temu służyć i na tyle być włączane w życie szkoły, na ile to jest potrzebne. To oczywiście wymaga o wiele wyższych kwalifikacji nauczycieli i tych, którzy wspomagają szkołę. Pan mi może powiedzieć: nie mamy takich nauczycieli. Ale co mamy zrobić, jeśli ich nie mamy? Mamy czekać, aż ich będziemy mieli? Przecież ludzie kształtują się w toku działania, w toku pracy.

- **Dziękujemy za rozmowę.**

**Rozmawiał:
CZESŁAW DONDZIŁŁO**

Nosem w ekran

Metafora całowania kupra

Film Michaela Ritchiego „Uśmiech" został zaliczony przez oficjalną krytykę do tego nurtu kina amerykańskiego, którego największym osiągnięciem ma być „Nashville" Roberta Altmana. Mamy okazję obejrzeć obydwa filmy prawie równocześnie i z dużą łatwością przewartościować opinię oficjalnej krytyki, gdyż pod względem ładunku myślowego, głębi metafory, siły paraboli, trafności uogólnienia amerykańskiej rzeczywistości „Nashville" do pięt nie dorasta „Uśmiechowi", górując nad nim wyłącznie zadęciem Altmana udzielającego wywiadów na prawo i lewo, jaki to on syntetyzator i uogólniacz doskonały. Zostawmy na boku ową pretensjonalną chałę Altmana i przyjrzyjmy się „Uśmiechowi", wyłuskując z niego – istotę uogólnienia dzieła filmowego.

Otóż z uogólnieniem mamy w filmie wtedy do czynienia, gdy pokazuje się nam funkcjonowanie pewnej struktury – małej, wyodrębnionej grupy społecznej, której zachowanie ma charakter uniwersalny. Innymi słowy jest to sprowadzenie pewnych makroskopowych procesów społecznych do skali mikro, do laboratoryjnej analizy próbki reprezentacyjnej.

Aby tej sztuki dokonać nie wystarczy oczywiście głosić wszem i wobec, że się robi genialną syntezę, że się chce pokazać bardzo dużo – jak to czynił i Altman, i Kirk Douglas, który w „Oddziale" zamierzał ukazać metaforycznie Watergate (?!) i brudną politykę, a pokazał jedynie sukinsyna szeryfa. Siła uogólnienia w filmie polega bowiem na stworzeniu pewnej sytuacji społecznej, która warunkuje ludzkie zachowania, na znalezieniu uniwersalnego wzoru algebraicznego, spełnianego przy dowolnych zmiennych x, y, z, gdyż każdy, który znajdzie się w sytuacji iksa, ygreka czy zeta musi funkcjonować zgodnie z narzuconą odgórnie społeczną konwencją.

Twórcy małego lotu chcąc moralizować atakują jednostkowe postawy ludzkie; twórcy ambitni – demaskują system wymuszający owe postawy. Tak też czyni Michael Ritchie na podstawie scenariusza Jerry Belsona – pokazuje mechanizm Konkursu Młodej Amerykańskiej Miss demaskując przy okazji „reguły gry" każdej walki wyborczej w pseudodemokratycznym społeczeństwie amerykańskim.

Można zaryzykować twierdzenie, że „Uśmiech" jest parabolą każdego zamkniętego systemu zhierarchizowanego, w którym dzięki konformizmowi i mimikrze można przejść przez kolejne szczeble wtajemniczenia. Widzimy egzemplifikację na dwóch planach – kandydatki na Miss starają się grać role premiowane przez jurorów, zaś jurorzy mają swój sprawdzian konformizmu, jakim jest akt inicjacji w Klubie Bezwładnego Koguta. Klub ten, będący parodią Ku Klux Klanu i masonerii jest po prostu klubem pijaczków, kulminacją zaś inicjacji jest – pocałunek złożony na umazanym nadzieniem kuprze upieczonego koguta. Jeden z bohaterów ucieka przed umazanym kuprem, nie godzi się na akt samoponiżenia – i źle kończy, strzelając wkrótce do własnej żony, w dodatku niecelnie. Zostaje wyłączony ze społeczności, gdyż łamie reguły gry, jest przy tym śmieszny w swym proteście, w gruncie rzeczy – błazeński: strzela do żony, gdyż nie potrafi zrozumieć, że jest ona jedynie wytworem systemu, że każda amerykańska żona będzie identyczna w tych warunkach.

Michael Ritchie opowiada fabułkę o konkretnym konkursie, w ślicznym plenerze Kalifornii i możemy – chcąc widzieć jedynie to, co na ekranie – powiedzieć, że jest to groteska, karykatura, że przecież bywają konkursy, na których zwyciężają najlepsi i są jurorzy, którzy kierują się wyłącznie wewnętrznym przekonaniem, niewrażliwi na odgórne naciski.

Możemy również twierdzić, że są takie kluby, w których każdy członek zachowuje maksimum swej osobowości, indywidualności i godności, nie będąc poddawany żadnym próbom posłuszeństwa, nie mówiąc już o konformizmie. Że właśnie dzięki swej prawości i bezkompromisowości wygrywa się w konkursach i przechodzi przez wszystkie szczeble kariery klubowej, aż do funkcji prezesa, gdyż hierarchia administracyjna i moralna są tożsame.

Musimy wtedy powiedzieć, że Ritchie przekroczył swoje kompetencje artysty i dał fałszywe uogólnienie amerykańskiej rzeczywistości. Sęk w tym, że Ritchie nie obiecywał żadnych uogólnień, tylko my się sami w „Uśmiechu" dopatrzyliśmy tego szerszego przesłania, przebóg, dlaczego?! Jeśli świadomie uznajemy, że parabola jest nietrafna to uciszmy swą podświadomość, aby tak gwałtownie nie protestowała.

**ALEKSANDER J.
WIECZORKOWSKI**

ZAMIAST DOKUMENTU

ZANIM NADEJDZIE DZIEŃ. Reżyseria: Ryszard Rydzewski. Wykonawcy: Anna Nehrebecka, Krzysztof Janczar, Maria Klejdysz, Zdzisław Kozień i inni. Polska, 1976

Ryszard Rydzewski nie jest debiutantem, od lat realizuje krótkie filmy, także fabularne, o trudnych sprawach młodzieży. Teraz oglądamy jego pierwszy film pełnometrażowy „Zanim nadejdzie dzień". Duża forma wyraźnie krępuje jednak reżysera. Konieczność rozbudowania akcji sprawia pewne kłopoty. Zmienność miejsc, sensacyjność – wszystkie te wymagania widowiskowe film spełnia jakby z konieczności. Słowem, najsłabsze w nim jest właśnie to, co miało go uatrakcyjnić. Nieudane są epizody z aktorami dorosłymi, wizje i wspomnienia Czarnego, a więc to wszystko, co obrasta główny temat: Izbę Dziecka.

Izba Dziecka – pięćdziesiąt lat temu powiedziano by: przytułek. Są takie Izby w większych miastach. Zatrzymuje się w nich na krótki czas uciekinierów z poprawczaka, nieletnich przestępców, ale może tam trafić także dziecko, które zwyczajnie zgubiło się na ulicy. Więcej niż połowa filmu rozgrywa się w tym półareszcie, półświetlicy. Dzieci chodzą w szpitalnych piżamach, są wśród nich ludzie już prawie dorośli, są dzieci zupełnie małe, gitowiec, szesnastoletnia prostytutka – cała ta zbieranina z ulicy przymusowo spędza razem czas w oczekiwaniu na „przesiadkę". Tutaj przywożą Czarnego.

Wieczór w milicyjnym przytułku. Dyżurna pani psycholog siada za biurkiem. Jaka właściwie ma być jej rola? Udostępnić kredki młodszym, warcaby i rakietki starszym, włączyć telewizor, wyprowadzić któregoś do izolatki, kiedy się biją. Jeszcze zostaje obserwowanie podopiecznych, słuchanie ich rozmów. Pani psycholog z filmu sama z nimi nie rozmawia. Szkoda, bo to w tych warunkach jedyne sensowne zajęcie. Widocznie jest zmęczona. Może nie chcieliby z nią mówić, może by to obniżało jej autorytet, w końcu występuje także w roli pana władzy. A może po prostu taka próba rozmowy rozbiłaby wykoncypowaną dramaturgię filmu?

Dla scenarzysty z prawdziwego zdarzenia ten pokój, zapełniony gromadą w piżamach mógł być świetną szansą. Dla widza również ciekawsze byłoby posłuchać o czym i jak tam się mówi, niż oglądać wymyślone wizje i raczej umownie potraktowane „wspomnienia".

W paru momentach udaje się Rydzewskiemu zasugerować ciśnienie rzeczywistości w tym małym pokoju. Na ogół jednak Izba Dziecka, pokazana oczami dyżurnego oficera, przedstawia się monotonnie, mimo tylu możliwości dziania się i nagromadzenia tylu różnych spraw, które wnoszą ze sobą nowo przybyli. Widać tylko „nawał zła". Wyczuwa się bezradność opiekunów, ich poczucie, że nie mogą nic dla tych młodych zrobić. Można ich tylko obserwować. Tu właśnie była szansa dla kina. Poprzez samo patrzenie i słuchanie także można przekazać jakąś wiedzę społeczną. Byłaby to wiedza tego rodzaju, jak ta, której nabywają lekarze z pogotowia. W pewne dni mogą przewidzieć, że będą mieli więcej zawałów.

Scenarzystka wymyśliła fabułkę, której nieprawdopodobieństwo razi w zestawieniu z realizmem Izby Dziecka, wobec całego tego zbioru dziecięcych losów, które traktujemy jak coś prawdziwego. Otóż dyżurna psycholog ma matkę. Na nią właśnie napadł Czarny, zanim trafił do Izby. On nie wie, z kim ma do czynienia, ona nie wie jeszcze, co się stało z matką. Obserwacje z Izby (czyli to co w filmie jest najwartościowsze) zapełniają czas między zawiązaniem dramatu a momentem rozpoznania. W ostatnich minutach, jak to się kiedyś mawiało, cierpliwość widzów zostaje nagrodzona. Jeden telefon rozstrzyga zawikłanie akcji: matka żyje, choć stan jej jest ciężki. Czarny może odetchnąć. Nie zabił.

Rozumiem, że po to, aby wprowadzić widza do Izby Dziecka potrzebny był jakiś pretekst, rama. Rozbudowano więc wątek pani psycholog i Czarnego, w banalny sposób połączono ich losy. Ta symetria jak z niedobrej powieści kłóci się z obrazem Izby Dziecka – który siłą rzeczy jest nie uporządkowany. Stąd wrażenie, że w filmie są jakieś dwa sprzeczne dążenia. Schemat fabularny wypada fałszywie.

Nie przekonuje ten „świat wewnętrzny", jaki dorobiono bohaterowi. Jego wizje o przyjacielu, takie ładne, miały zapewne wyostrzyć, prawem kontrastu, obraz Izby. Stało się na odwrót – sny dosładzają rzeczywistość.

Autorka scenariusza cztery lata pracowała w Izbie Dziecka. Szkoda, że z jej doświadczeń tak niewiele dostało się do filmu. Bo przecież, żeby wymyślić taką fabułę, nie trzeba było aż psychologa. Rydzewski opowiada, że temat ten intrygował go od dawna. Kiedyś, gdy zwiedzał Izbę Dziecka, przedstawiono mu wszystkich pensjonariuszy, a o jednym, który siedział na uboczu, młodym chłopcu, powiedziano:

– Ten to zdaje się jest morderca.

Reżyser był poruszony tą sceną. Domniemany (to ważne, że tylko domniemany) morderca siedzący między dziećmi. To był klucz do filmu. Pokazać go zwyczajnie, jako jednego z wielu: w pewnych warunkach właściwie łatwo o zbrodnię. Pokusić się też o zobrazowanie tego ciężaru, który spada na przestępcę, półdziecko, po przekroczeniu granicy, jaką jest zbrodnia. Film mógłby więc iść dwoma torami: z jednej strony Izba, z całą zbieraniną młodych wykolejeńców. I na jej tle – osamotniony Czarny.

Tylko niepotrzebnie dano mu w filmie taki przydomek. Rydzewski w ten sposób dopuszcza porównanie z „Los Olvidados". Tu, mimo wysiłków, nie znalazł się jakiś zadowalający sposób, żeby połączyć psychologię i tło, czyli to co obiektywne, społeczne – z tym co głębokie, jednostkowe. W żadną stronę autorzy nie zapuścili się zbyt głęboko.

Scenariusz Ewy Przybylskiej skierowuje dramat w nieoczekiwanym kierunku: na pierwszy plan wprowadza wychowawców, o nich dowiadujemy się stosunkowo najwięcej! Ale jaka to właściwie wiedza? Znani aktorzy powielają tu swoje pamiętne role. Kozień jest zawsze surowy, ale sprawiedliwy, jak trener ze „Skazanego", a Nehrebecka znowu gra społecznicę, szlachetną ale bezradną. Niepotrzebnie film skupia się tak bardzo na jej sprawach. W pewnym momencie (w tle – łagodna muzyka) Nehrebecka ogląda zdjęcia, na których widzimy ją w otoczeniu dzieci, ona całuje je. Jej dość mdły dramat wydaje się pozorny, dodany do filmu chyba tylko po to, aby „uczłowieczyć" za wszelką cenę także dyżurną panią psycholog, w jej jakże niewdzięcznej pracy. Ale czasem takie uczłowieczanie wypada naiwnie.

TADEUSZ SOBOLEWSKI

YOUNG
AMERICAN
MISS

Zęby smaruj wazeliną

UŚMIECH (Smile). Reżyseria: Michael Ritchie. Wykonawcy: Bruce Dern, Barbara Feldon, Michael Kidd i inni. USA, 1974

Michel Ritchie jest ironistą – jednym z nielicznych w kinie amerykańskim. Może dlatego nie jest specjalnie popularny, a ,,kult" wokół jego nazwiska próbują tworzyć tylko krytycy brytyjscy głównie spod znaku akademickiego ,,Sight and Sound". To właśnie oni odkryli poprzednie filmy Ritchiego: ,,Zjazdowca" z roku 1969, ,,Kandydata" i ,,Pierwsze cięcie". Wspólne tym obrazom jest szczególne widzenie, które wydobywa śmieszność unikając groteski, podkreśla dwuznaczność rezygnując z wyraźnej satyry. Jeśli już szukać analogii, chłodny humor Ritchiego bliższy okaże się osiemnastowiecznym racjonalistom, niż któremukolwiek ze współczesnych reżyserów komediowych. Jego realizm wywodzi się z praktyki telewizyjnej i dokumentalnej. Dla realizacji ,,Uśmiechu" Ritchie zorganizował autentyczny konkurs o tytuł Młodej Amerykanki, który przebiegał według własnego porządku, niezależnie od filmu. Stąd to dziwne pomieszanie fikcji i prawdy, ze wspaniałym finałem, kiedy nie dostrzegana dotychczas przez kamerę dziewczyna z najprawdziwszymi łzami szczęścia odbiera nagrodę.

Kino amerykańskie przyzwyczaiło nas do komedii o prostym, bezpośrednim humorze nawet w swojej odmianie ,,sofistycznej", w której królowały niegdyś Katharine Hepburn i Carole Lombard. Niepokojąca dwuznaczność Ritchiego nie ułatwia mu kariery: w ciągu ośmiu lat zdołał zrealizować tylko cztery filmy i rozpocząć znany u nas ,,Szpital", który ostatecznie, w stylu czarnej groteski, ukończył Arthur Hiller. Wszystkie przeszły w gruncie rzeczy nie zauważone. Nawet ,,Uśmiech" przyćmiony został pochwalną wrzawą wznieconą wokół ,,Nashville" Roberta Altmana. Oba filmy wykorzystują zresztą identyczną formułę: ośrodkiem akcji jest konkurs wymagający gorączkowego zaangażowania ludzi z różnych środowisk, bohaterem – zbiorowość. A przecież tylko przypadek sprawił, że filmy te powstały w tym samym czasie. Ritchie wcześniej nawet, we wrześniu 1974, ukończył zdjęcia na terenie miasteczka Santa Rosa w Kalifornii, przy pięciokrotnie niższym budżecie. Tańszy film jest zawsze słabiej reklamowany, ale wydaje się, że w tym przypadku względy finansowe nie były najważniejsze.

,,Nashville" odczytano jako wielką metaforę dzisiejszej Ameryki – i z taką etykietką sprzedano światu. Było w nim wszystko: polityka i patologia społeczna, racje interesu i racje uczciwej jednostki. Wszystko wielkie, na iście amerykańską skalę. Rozmach tego filmowego kalejdoskopu niwelował w jakimś stopniu intencję krytyczną.

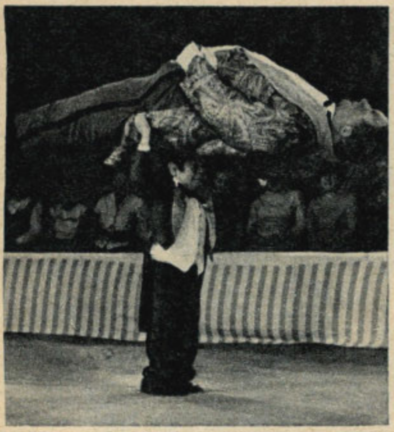
,,Uśmiech" Ritchiego wydaje się znacznie mniej ambitny. Skromność założeń pozwoliła jednak uniknąć uproszczeń. Rywalizacja nastolatek o tytuł Młodej Amerykanki Roku jest imprezą lokalną, odbywa się w prowincjonalnym miasteczku. Ale idea konkursu stanowi realizację hasła, które kształtuje przecież modus vivendi całego społeczeństwa: celem jest sukces, wszyscy mają równe szanse, przegrywający(-ca) sam jest sobie winien. Na estradzie dziewczyna, która umie tylko pakować walizkę; obok Meksykanka, która głosi pochwałę wolności w przybranej ojczyźnie i częstuje jurorów narodowymi potrawami. Jedna smaruje zęby wazeliną, aby lśniły w blasku reflektorów, druga wzrusza opowiadaniem o smutnym dzieciństwie. Szczegóły drobne, bystro zaobserwowane. Ale nie chodzi o wyśmianie konkursu. Całe miasteczko żyje imprezą, mieszkańcy są z niej dumni, prawdziwie zaangażowani i przejęci. Ukazując z sympatią tę atmosferę Ritchie sięga znacznie głębiej. Kluczowe dla zrozumienia jego filmu są dwie sprawy. Przede wszystkim postać Andy'ego, z pozoru marginalna. Ten sfrustrowany grubas jest jedynym outsiderem, kimś, kto dostrzega pustkę i pozór powszechnej euforii. Jest postacią śmieszną, ale tylko on zdobywa się – po ,,szampańskiej" zabawie w Kogucim Klubie – na pytanie: ,,Dlaczego dorośli mężczyźni biegają w prześcieradłach?". Pytanie naiwne, ale druzgocąco rozsądne. Obiektywizmem swojego spojrzenia zaraża w końcu Dużego Boba, dotąd uosobienie entuzjazmu i aktywności, wiecznego amerykańskiego chłopca o szczerym uśmiechu i niespożytej witalności (znakomity w tej roli Bruce Dern).

Drugi klucz to piosenki. Analogia z ,,Nashville" znowu myląca. W filmie Altmana piosenki, często pisane przez samych wykonawców, służą charakterystyce postaci, dopowiadają to, co nie mieści się już w fabule. Ritchie ograniczył się do czterech przebojów z ostatnich lat: chaplinowskiego ,,Smile'u" śpiewanego przez Nata King Cole'a, ,,California Girls" zespołu The Beach Boys, ,,Kodachrome" Paula Simona i ,,You're Sixteen" Ringo Starra. Wszystkie one głoszą pewien ideał, który w tym kształcie staje się sloganem; ideał sukcesu i uśmiechu ze wszelką cenę, w każdych okolicznościach. W konfrontacji z codziennością amerykańskiego miasteczka Ritchie bezlitośnie odsłania jego iluzoryczność.

Ironia filmu zaprawiona jest goryczą. W gruncie rzeczy dotyka prowokująco jednego z podstawowych założeń amerykańskiej demokracji: tego, co określa się z szacunkiem jako ,,lokalną aktywność". Aktywność ta okazuje się bezprzedmiotowa, angażuje ludzi w działanie tylko dla działania. ,,Odwaliliśmy ładny kawał roboty" – powiada Duży Bob, ale już bez przekonania. Nieważne kto wygrał w konkursie, czemu ten konkurs służył. Było to somnambuliczne święto, w którym bezpiecznie wypala się płomień ludzkiej energii, którego emocja zwalnia od myślenia o tym, co dzieje się poza granicami Santa Rosa. Konkurs zmęczył bohaterów. Zanim zorganizują następny, muszą wypocząć. I Duży Bob obiecuje żonie:

– Pojedziemy do Disneylandu!

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI



MAŁO ŚMIESZNY KATALOG

CYRK W CYRKU (Cirkus v cirkuse). Reżyseria: Oldřich Lipský. Wykonawcy: Jewgienij Leonow, Jiři Sovák, Iva Janžurová i inni. CSRS – ZSRR, 1975

Ten reżyser lubi cyrk. Udowodnił to już podjęciem tematyki cyrkowej w kilku filmach (m.in. „Dziś wieczór gramy", „Sześć niedźwiedzi i klown Cebulka"). Niestety, nie zawsze potrafi swoją sympatię dla tej dziedziny sztuki zaszczepić widowni, nawet gdy korzysta z pomocy najwybitniejszych artystów areny.

„Cyrk w cyrku" Oldřicha Lipskiego jest komedią mało śmieszną. Znakomici aktorzy (niedawno oglądaliśmy ich w „Afonii" – Jewgienij Leonow i Leonid Kurawlow) nie mają tu wiele do zagrania, są razem z Jiřim Sovákiem, przede wszystkim pretekstem dla wprowadzenia kamery pod kopułę, w ślad za nimi kamera wejdzie na arenę. Wątła fabuła filmu oparta jest jednocześnie na gagach, atrakcjach i sentymentalizmie. Kilka zabawnych i zarazem oryginalnych tricków – mówiący pies, śpiewający słoń, Hindus, który spaceruje po suficie – scenarzyści połączyli z serią gagów tradycyjnych. Całość byłaby bardziej śmieszna, gdyby utwór cechowało przynajmniej tempo niezbędne w komedii gagowej. Tymczasem katalog popisowych numerów radzieckiego cyrku nie tylko wypełnia przerwy między kolejnymi epizodami komedii, ale także przerywa większość z nich. Katalog ów nie został przez reżysera zintegrowany z fabułą filmu; popisy artystów areny nijak nie odnoszą się do ról artystów filmowych, cyrk nie jest tłem dla perypetii bohaterów, ani perypetie dla cyrkowców. Dwa światy istnieją równolegle i nawet sobie nie przeszkadzają.

Oglądając film Lipskiego widz może więc rozkoszować się pokazami najwyższej klasy akrobacji, dżygitówki, ewolucji na trapezie, tresury lwów i koni. Ale dla filmowego przedstawienia cyrkowych popisów komediowy pretekst fabularnego „załącznika" jest cokolwiek zbędny.

JACEK KOZAK

Pisarz i ekscentryczna Angielka

ROMANTYCZNA ANGIELKA (The Romantic Englishwoman). Reżyseria: Joseph Losey. Wykonawcy: Glenda Jackson, Michael Caine, Helmut Berger i inni. Wielka Brytania-Francja, 1975

„Romantyczna Angielka" ma więcej przeciwników niż zwolenników, niemniej jest to film zrealizowany błyskotliwie, z typową dla Josepha Loseya ironią i zgryźliwością. Konstrukcja opowieści jest złożona. Na pozór chodzi o jeszcze jeden krytyczny osąd angielskiego mieszczaństwa. Ale tym razem realistyczny obraz obyczajowy został wzbogacony o element fikcji i zmyślenia. Pewien pisarz, podejrzewając swą żonę o zdradę, usiłuje o tym napisać scenariusz filmowy. Podsyca więc wszelkimi sposobami znajomość połowicy z ekscentrycznym młodzieńcem, którego poznała w czasie wyjazdu „do wód", aż w końcu staje w sytuacji „ucznia czarnoksiężnika". Intryga wymyka mu się z rąk i przybiera nieoczekiwany obrót. Żona rzeczywiście zakochuje się w „tym trzecim", choć nie miała na to ochoty, materiału do scenariusza jest sporo, tyle że bohater stwierdza nagle z przerażeniem, iż dzieje się to wszystko kosztem jego życia wewnętrznego.

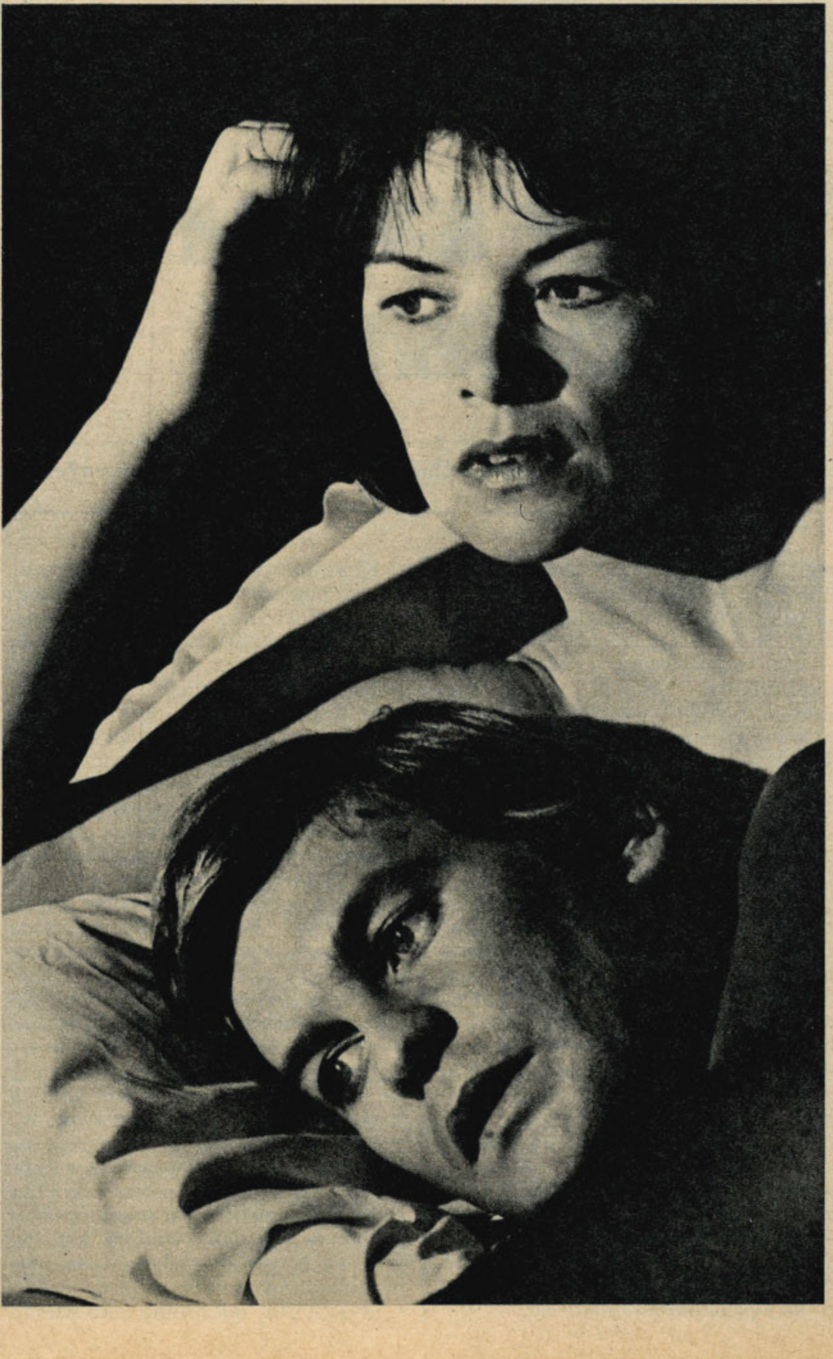
Teraz dopiero Losey znajduje pole do popisu. Jakby zmęczony dotychczasowymi obrazkami obyczajowymi w typie „Wypadku" i „Posłańca" zaczyna bawić się samą intrygą. Mieszają się płaszczyzny opowieści, nie wiadomo gdzie się kończy rzeczywistość a zaczyna fikcja. Stosunkowo najprościej zbudowane zostały charaktery obu mężczyzn. Pisarz jest maniakiem zasad, które wyznaczają kobiecie miejsce przy garnkach i dzieciach, sobie zaś przyznaje możliwość artystycznego rozwoju. Kochanek został także sportretowany w jednowymiarowej karykaturze. Cały jego bunt wobec struktury mieszczańskiego życia przejawia się w tym, żeby nic nie robić, korzystać z cudzej opieki i przemycać przez granicę narkotyki. Wyznając takie zasady uproszczonego życia obaj mężczyźni muszą przegrać, choć każdy w inny sposób. Klęska pisarza będzie porażką mieszczańskiego świata porządku, w którym wyznacznik talentu lub dobrego pochodzenia staje się anachroniczny, zaś klęska playboya zwróci uwagę na niemożność istnienia w dwudziestowiecznej rzeczywistości haseł nieskrępowanej wolności, pozbycia się praw i aparatu sprawiedliwości.

Pomiędzy obu mężczyznami przewija się postać kobiety, którą Losey wyposażył w bogate rysy psychologiczne. Pozornie jest to istota staroświecka, zgodnie z tytułem filmu „romantyczna", a więc: kochliwa, uczuciowa, wrażliwa. Od początku jednak Glenda Jackson burzy ów obraz „wiktoriańskiej dziewicy", grając nowocześnie i cokolwiek ekscentrycznie. Tego rodzaju styl interpretacji wywołał sprzeciw wielu krytyków, którzy dopatrzyli się niewłaściwego zrozumienia roli przez aktorkę: jest zbyt współczesna, ażebyśmy mieli uwierzyć w jej dziewiętnastowieczny romantyzm. Wszystko to prawda, tylko czy Loseyowi istotnie chodziło o realizację staroświeckiej postawy kobiety wobec życia? Już „Dom lalki" wskazywał przecież na sympatię reżysera dla wszelkiego rodzaju „sufrażystek"'. Jane Fonda grała przecież Norę nie jako zalęknioną kurkę domową, lecz świadomą swej roli w życiu kobietę. Glenda Jackson tego rodzaju interpretację jeszcze bardziej pogłębia.

Pamiętajmy także o jednej rzeczy: w „Romantycznej Angielce" rzeczywistość splata się z fikcją wyimaginowanego świata pisarskiego. Ta mieszanina stylów wymagała od aktorki szczególnego stosunku do interpretowanej postaci. Z jednej strony musiała być kobietą żywą, z drugiej – taką jaką sobie wymyślił jej mąż, pisarz. I Glenda Jackson jest właśnie kobietą złożoną, zaskakującą w każdym momencie. Nazbyt ekscentryczną wtedy, kiedy powinna być tylko romantyczną, liryczną wówczas, gdy należało być jedynie buntowniczą. Ale dzięki takiemu właśnie pomieszaniu stylów łatwiej zrozumieć wielowarstwową konstrukcję filmu. W ostatecznym rezultacie otrzymujemy nie tylko krytykę angielskiego społeczeństwa mieszczańskiego, ale coś więcej: żałosną kompromitację złudzeń, że potrafimy wymyślać swoje losy według powziętych z góry założeń. W najbardziej nieoczekiwanym momencie życie unicestwi nasze pomysły.

Jeszcze raz Losey okazał się nie tylko grabarzem mieszczańskiego świata, lecz także ironistą, pokpiwającym z romantycznych złudzeń i ideałów.

JANUSZ SKWARA



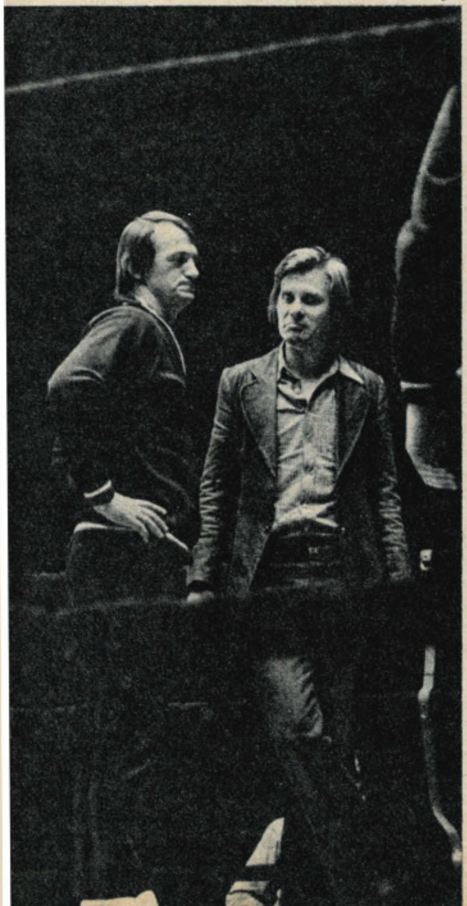
HOKEJ
KRYNIC

Jan Szczepański i Ryszard Dyja w filmie „Klincz”

Dramaturgia sportu, dramaturgia kina

Rozmowa z FILIPEM BAJONEM

Zbigniew Pietrzykowski i reżyser Filip Bajon na planie filmu „Klincz”



● Ma Pan w swoim dorobku trzy bardzo osobiste książki: „Białe niedźwiedzie nie lubią słonecznej pogody”, „Serial pod tytułem” i zbiór opowiadań „Proszę za mną na górę”. Ale na reżyserski debiut wybrał Pan filmy o tematyce sportowej.

– W mitologii mojego pokolenia, a urodziłem się po wojnie, sport odegrał wielką rolę. Pasjonowaliśmy się sukcesami bokserów i lekkoatletów, pojedynkami Pietrzykowskiego i Krzyszkowiaka, które otwierały drogę do wielkiego świata. Dlatego kiedy Jerzy Górzański w Zespole „Tor” rzucił pomysł cyklu filmów o ludziach sportu, o tych, których podziwialiśmy, zdecydowałem się szybko.

● O ile dobrze pamiętam sprawy sportu nie pojawiły się w żadnej z Pana książek.

– Jako pisarza bardziej interesują mnie sprawy rodziny, rozpad pewnych więzi, upadek wartości bardziej uniwersalnych i podstawowych niż te, które kojarzą się ze sportem. Współczesna proza jest z natury refleksyjna, sport nie jest dla niej najlepszym tematem. To raczej domena kina, telewizji. Zwłaszcza na małym ekranie sport wypada znakomicie, meczami, zawodami pasjonują się miliony. Ale tylko w czasie trwania zawodów, kiedy ich ostateczny rezultat jest wielką niewiadomą. Dlatego dramaturgia sportu nie sprawdza się w kinie. To jest największa pułapka, bo w pierwszej chwili wydaje się, że sport jest filmowym samograjem. Nic podobnego. W filmie dokumentalnym, a tym bardziej fabularnym, sport musi podporządkować się dramaturgii sztuki. A dla sztuki nieważne jest kto i w jakim stylu wygrał, tu liczy się człowiek, jego psychologia, dialektyka różnych zachowań, mechanizmy społeczne. A więc to wszystko, co wiąże się z ludzką kondycją.

● Inna jest też skala zainteresowań. W sporcie często liczą się tylko najlepsi, ci, którzy wygrywają, ustanawiają rekordy. Na nich skupia się cała uwaga. Zwyciężeni, outsiderzy, ci, którym mimo intensywnych treningów nic nie wychodzi, giną w cieniu. To świat bezwzględnej selekcji i hierarchii. Sztuka znajduje się na przeciwległym biegunie: film, literaturę interesuje raczej życie nieudane niż udane, zwyciężeni niż zwycięzcy, upadek niż sukces. W Pana filmach jest inaczej: bohaterami są mistrzowie a nie ci, którym się nie udało.

– Tak by się na pierwszy rzut oka wydawało. Ale są to tylko pozory. „Klincz” jest historią boksera, który po dłuższej przerwie wraca na ring. Ale wraca bardziej dla sprawdzenia samego siebie niż dla publiczności czy działaczy. A sprawdzając siebie sięga po najwyższe, olimpijskie laury. Natomiast w „Rekordzie świata” uzyskanie wspaniałego rezultatu jest dla mistrza pływackiego początkiem końca. Nie wytrzymuje ciśnienia, nie może sprostać nowym, zbyt wygórowanym wymaganiom, sportowym i wychowawczym. Nie interesują mnie zwykłe sportowe dramaty: dlaczego jeden zawodnik został rekordzistą a drugi nie, dlaczego jeden ma pecha, a drugi nie? Śledzę jak uprawianie sportu zmienia ludzi zarówno w sensie pozytywnym jak i negatywnym, jak wpływa na ich charaktery, psychikę, na osobowość i na zasady moralne, badam to całe uwikłanie w sport ludzi skłonnych traktować go jako jedyny punkt odniesienia dla wszystkich spraw i na całe życie. Interesują mnie koszty kariery sportowej, cena, którą trzeba zapłacić za rekordowe wyniki – psychologiczna i moralna. Wreszcie otoczka sportu, działacze, instruktorzy, trenerzy, żyjący ze sportu i dla

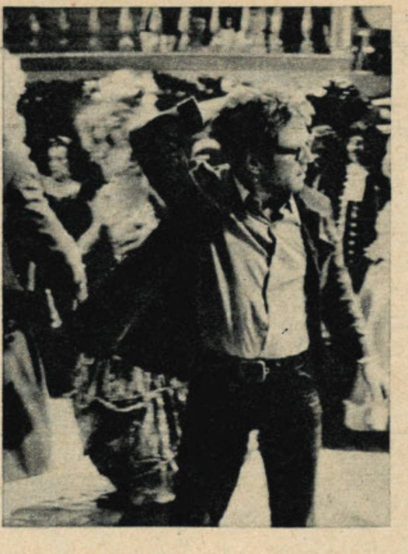
Filip Bajon, znany dotychczas przede wszystkim jako pisarz, przedstawi wkrótce w telewizji swoje pierwsze filmy: „Klincz” i „Rekord świata”.

ciąg dalszy na str. 22

ALEKSANDER MITTA:

szukam, szukam, szukam

KORESPONDENCJA Z MOSKWY



Aleksander Mitta realizuje od wielu lat filmy dla dzieci i młodzieży. Te filmy – to „Mój przyjaciel Kolka", „Dzwonek, otwórzcie drzwi", „Świeć, moja gwiazdo", „Kropka, kropka, przecinek...". „Yuriko – moja miłość", ostatnio – „Bajka o tym, jak car Piotr Murzyna żenił".

● Kim jest – Pańskim zdaniem – reżyser filmów dla dzieci?

– Poetą i pedagogiem. To, oczywiście, formuła idealna. I oczywiście, nie znaczy to, że ja kimś takim jestem. Ale nasza rozmowa ma charakter li tylko teoretyczny.

● Tak i nie, chciałabym bowiem wiedzieć, w jaki sposób stara się Pan tę formułę realizować?

– Staram się być pedagogiem w sposób dla dzieci niezauważalny. A także poetą, który z pomocą umownych środków usiłuje otworzyć dzieciom oczy na „nieumowną" realność. I jedno i drugie nie zawsze mi się udaje, zwłaszcza w połączeniu.

● Czy ma Pan własną metodykę pracy z dziećmi? Jakimi „instrumentami" posługuje się Pan aby zawojować dziecięce dusze?

– W procesie realizacji filmu – zaufaniem. Bardzo szybko pozbywam się wobec dzieci-aktorów autorytetu pedagoga, w zamian za to one wchodzą ze mną w układ równoprawnych twórców wspólnego dzieła. W odróżnieniu od dorosłych, dzieci nie obrażają się na długo, potrafią wszystko wybaczać i wybuchają śmiechem, jeśli udaje mi się rozładować żartem jakiś stan napięcia. Ufam dzieciom, bo dysponują absolutnym „słuchem" na fałsz, na drętwą mowę. Więc ja idę za nimi, ponieważ one są bardziej prawdziwe a jednocześnie bardziej skomplikowane od swoich, choćby najlepiej zaprojektowanych w scenariuszu pierwowzorów. Lubię pracować z dziećmi dlatego, że one wszystkie są utalentowane i zdolne do uczestnictwa w filmowej zabawie, o ile jest to zabawa „bez głupców".

● W jakich filmach dzieci najchętniej występują?

– W takich, w których nie muszą udawać dziecięcych bohaterów wymyślonych przez dorosłych nie pamiętających już własnego dzieciństwa. Wydaje mi się, że dzieci żyją w świecie emocji o wiele bardziej autentycznych niż emocje „zmęczonych" dorosłych. A serwuje im się często jakiś syrop zamiast uczuć, żelatynę zamiast czynów. Wszystko to więdnie, kiśnie, rozpływa się po ekranie, kiedy „intensywność" owych przeżyć osiąga temperaturę wrzenia mleka. A hałasu przy tym tyle, jakby wyleciała w powietrze kotłownia!

● W istocie; rozwodnienie akcji, emocji i słów sprawia, iż niektóre filmy dla dzieci przypominają rozwodniony syrop. Ale istnieją także takie substytuty – jak bulion w kostkach – które, skierowane do produkcji, dają początek cienkim rosołkom; nie są wprawdzie szkodliwe ale i korzyści z nich żadnej...

– A właśnie, że są szkodliwe. W tym rzecz, że szkodzą! Taki „rosołek" pozbawia dzieci chęci oglądania filmów w ogóle...

● Oglądać, to one – zgódźmy się – oglądają wszystko...

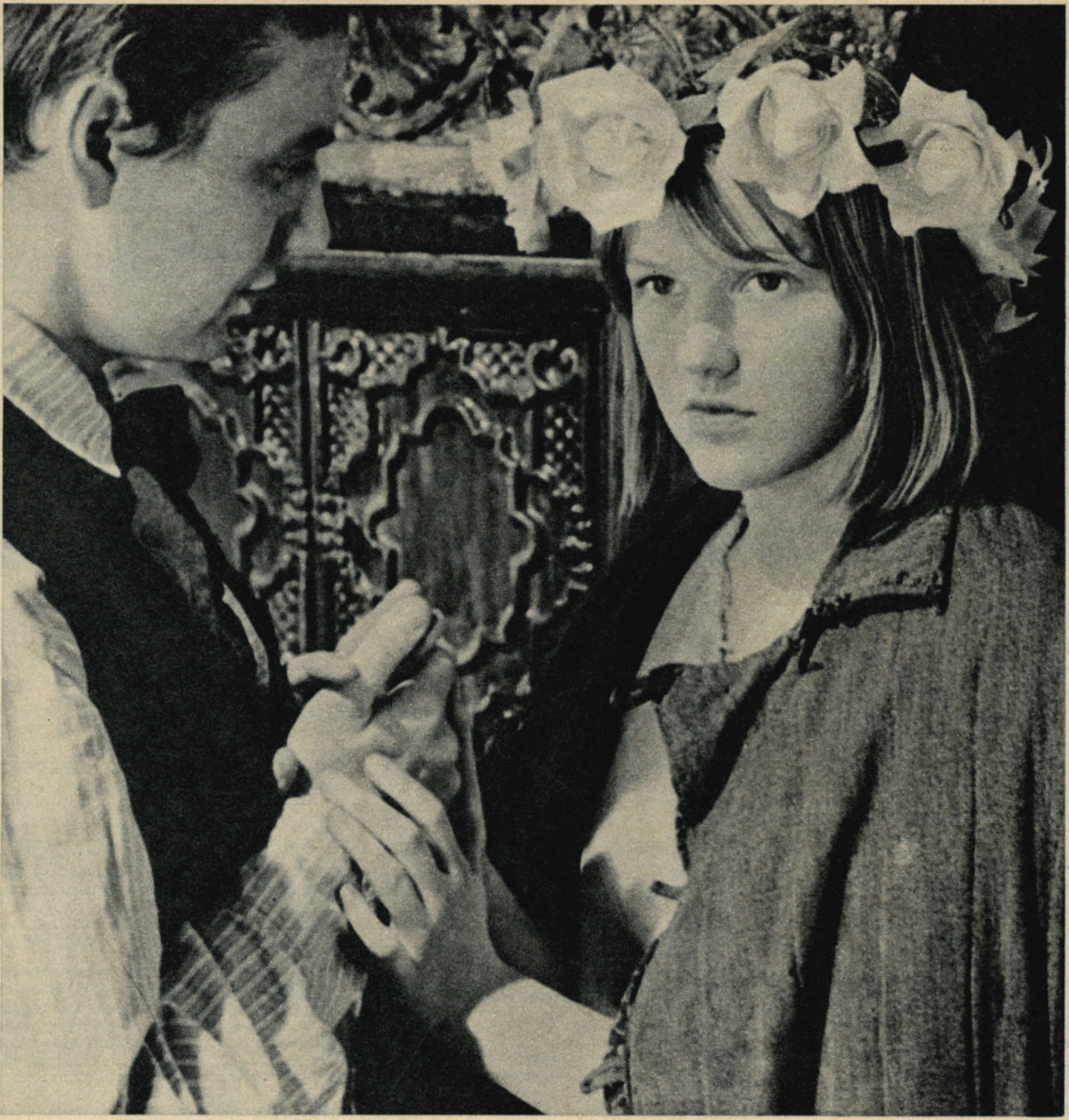
– Ano właśnie. Ale przecież w każdym filmie dla dzieci powinien znaleźć się pewien moralny ładunek, który, eksplodując – powinien wzbudzać przeżycia i myśli. A jeśli zamiast tej eksplozji następuje strzał ze straszaka? Kto wtedy zapamięta, kto odczuje ten emocjonalny wstrząs, jeśli on już w zarodku, w scenariuszu – wyparował. Gdy jakaś dobra „ciocia" zatroszczy się już z góry o to, żeby dzieci nie przestraszyć, nie zmartwić, nie pobudzić do samodzielnych sądów. Pragnęlibyśmy, żeby dzieci były odważne, ale odwaga polega przecież na przezwyciężaniu strachu. My chcemy, żeby dzieci były czułe na cudze cierpienia, ale przecież nikt – ani swój ani obcy – w takim „wystudzonym" z większych emocji filmie dziecięcym na ogół nie cierpi. Kino nie może obyć się bez wyrazistego konfliktu. Oczywiście, mamy te konflikty gotowe: ktoś komuś nakłamał (znaczy: oszukał), ktoś kogoś obraził (niezbyt mocno). A często cały film rozwlekle opowiada o tym, jak ów „ktoś" uświadamia sobie i wyznaje swoją winę „komuś" drugiemu, kto w końcu owemu pierwszemu „ktosiowi" wybacza. Ot i wszystko!

● Ostatnio kino dla dzieci wydoroślało i zmądrzało, na szczęście. Zgęstniały barwy, zaostrzyły się konflikty, nabrały wyrazu słowa. Ale stereotyp i sztampa mają twarde życie, nie można ich pokonać takimi chwytami, jak miła powierzchowność negatywnego bohatera, pseudolidera klasy, lub – z drugiej strony – nieokreśloność, oczywiście pozorna, bohatera pozytywnego.

– Właśnie, właśnie – lidera KLASY. W kinie dla dzieci przywykliśmy do takich właśnie wymyślonych „jednostek miar" w stosunku do klasy, do pionierskiego obozu, czy zawodów sportowych. Ale przecież dzieci nie uczą się w szkole „szkoły", lecz historii, geografii, literatury. A w domu – nie tylko spraw domowych. Przecież na zewnątrz, poza domem i szkołą, żyją całym światem, który w nich znajduje swoje odbicie. Tęsknią za przestrzenią, wyżynami, swobodą. A na ekranach kinowych ich nawet za furtkę nie puszczają. Pani mówi, że kino dziecięce wydoroślało, zmądrzało. Powiedzmy, że tak: pod względem większego realizmu i wiarygodności w ukazywaniu sytuacji obyczajowych; pod względem rozpoznawania rozpoznanego. Ale dzieci – jak mi się zdaje – to rozpoznawanie nie urządza. Podobne, niepodobne... Ten sposób wartościowania pozostawiają one dorosłym. To dorosłych ciekawi i satysfakcjonuje, kiedy widzą, że na ekranie wszystko jest „tak, jak w życiu" – ich własnym, lub sąsiada. Owa satysfakcja „rozpoznania" może – po obejrzeniu filmu – tylko dorosłych zniewolić, przywieść do gabinetu szefa, a nawet skłonić do zwrotu otrzymanej premii. Zdarzały się – podobno – takie historie.

● Przypomnę, że już Korniej Czukowski natrząsał się z owego „mądrego wujka", który nie zalecał dzieciom odwiedzania Afryki, jako że są tam goryle i złe krokodyle. A mimo to – Tanieczka i Wanieczka nie przestraszyli się Czarnego Lądu. Czukowski przewędrował ze swoimi małymi bohaterami ten kontynent, z wielką korzyścią dla dzieci i dla dorosłych. Tak więc – i ja jestem za Afryką, za rozszerzaniem zakresów dziecięcego poznania poza granice światów, czasów i planet. Ale bliski dzieciom świat odnajdujemy i na podwórku obok piaskownicy, i na klatce schodowej, i na pobliskim skwerku, i w jedynej w mieście młodzieżowej kawiarni... Bo proszę pomyśleć: gdyby tak skoncentrować akcję młodzieżowego filmu podczas jednego klasowego zebrania, nadając mu taką gęstość i dramatyczne napięcie, jak miało to miejsce na przykład w „Premii" – jakiż świetny rezultat można by uzyskać! Więc może sprawa nie w rozszerzaniu granic

„Bajka o tym, jak car Piotr Murzyna żenił"



„Świeć, moja gwiazdo"

i sfer, a w ich zgęszczaniu, w hiperdramatyzacji drobnych wydarzeń, w „zderzaniu" myśli, uczuć, emocji...

– Tak. Zapewne. I ja sam próbowałem w końcu tej metody...

● Niestety, w filmie „Kropka, kropka, przecinek..." sam Pan zagłuszył wszelkie niepokoje i zwątpienia dziecięcych dusz pełną szarży i humoru grą „atrakcji", godząc się na wyrzucenie poza nawias anegdoty bardziej serio potraktowanej młodzieżowej problematyki.

– No cóż; „atrakcje" są same w sobie cenne i potrzebne. W filmie „Kropka, kropka, przecinek.." przesłoniły one niewątpliwie coś istotniejszego. Złożoność zastąpiłem nieco uproszczonym efektem dziecięcego współzawodnictwa. A dzieci muszą przecież mieć jakiś cel: one chcą żyć, zwyciężać, próbować swych sił i możliwości. Po cóż miałbym je pogrążać w udrękach i zwątpieniach, jeśli mogę im – bez demagogii, na wesoło – pomóc? Szukaj samorealizacji w nauce, w pracy, postaraj się doświadczyć siebie – oto cel, jaki przyświecał mi w tym filmie. Człowiek powinien uświadomić sam sobie swoją wyjątkowość; jest to warunek jego duchowego rozwoju i przynosi to korzyść społeczeństwu. Według Arystotelesa – sztuka powinna uczyć ludzi radości życia... Może właśnie dlatego jestem zwolennikiem pełnych nadziei finałów, nawet jeśli są one w jakiejś mierze umowne.

● Czy oznacza to, że – kochając dzieci i obdarowując je radością smakowania sztuki (jak miało to miejsce w filmie „Świeć, moja gwiazdo") – proponuje Pan, jako wzorzec, formułę odświętnego, skrzącego się radością życia kina dziecięcego?

– Po pierwsze – obce mi są wszelkie wzorce. Przeciwnie; interesują mnie sytuacje krańcowe, pełne napięcia, ostre konflikty, złożoność i dramatyzm okresu dorastania. Dlatego właśnie chciałbym robić filmy dziecięce o sierocińcach, szpitalach chirurgicznych, o pierwszych doświadczeniach życiowych młodych ludzi wkraczających na drogę przestępczą. W takich filmach temat dyktuje już zupełnie inną formę i strukturę narracji – formę, która ma coś z gry w chowanego, kiedy wszystko jest niejasne, nieznane, nieoczekiwane, ale zarazem oczywiste i jednoznaczne z punktu widzenia moralno-etycznej kwalifikacji wydarzeń. Pozwoli pani, że ja o coś zapytam: jaki film ostatniego okresu cieszył się największą popularnością wśród młodzieżowej widowni?

● Chyba... „Siedemnaście mgnień wiosny".

– No właśnie. Wszystkie „siedemnaście", bez wyjątku. Dlatego, że reżyser nie bawił się w film szpiegowski, a potraktował temat serio. Elementy ironii dopuszczalne są w formie filmu, ale nigdy w jego koncepcji, w stosunku autorów do wydarzeń przedstawianych na ekranie. Leonid Gajdaj, autor tak lubianych przez dzieci filmów, nigdy nie przyznał się do tego, że uprawia kino dla dzieci. Powiadają o mnie, że ja odszedłem od „dziecięcego kinematografu". Sądzę, że dopiero doń przyszedłem. Problem nie polega na wieku bohaterów ekranowych.

Najważniejsze aby film był interesujący dla widowni. A jeśli film zawiera jeszcze jakieś ważne posłanie – młodzieżowy widz sam je odkryje i przyswoi, stosownie do swej wiedzy i doświadczenia. Filmy dysponujące takim bogactwem formy i treści można właściwie nazwać także „filmami dla dzieci i młodzieży", podobnie jak „młodzieżowymi" można nazwać powieści Wiktora Hugo...

● W Pańskich filmach widzimy nie tylko poszukiwania formy, lecz takiego języka filmowego, który umożliwia dzieciom percepcję świata wzbogaconą asocjacjami, emocjami, wyobraźnią.

– Rad jestem, że moje usiłowania i poszukiwania – nie zawsze wieńczone sukcesem – są dostrzegane. Każdy film to taka malutka bitwa o człowieka, czyż nie? I należy te bitwy wygrywać, szukać właściwej broni, trafnie wybierać cel. Nie lubię donkiszoterii: walka w pojedynkę nie odpowiada mi. Miał rację Jean Vilar mówiąc, iż współpraca tak samo myślących ludzi może w teatrze zastąpić genialność. W kinematografii to sprawa trudniejsza, ale również niezbędna.

Swój najnowszy film „Bajka o tym, jak car Piotr Murzyna żenił" z początku narysowałem. Pomyśleliśmy ten film jako wielką feerię złożoną z dziesiątków drobnych „atrakcji". One też wyznaczyły nam zarys fabuły. Pisałem scenariusz z Walerijem Fridem i Julijem Dunskim, doskonale wyczuwającymi fabularne zawęźlenia konstrukcji. Scenograf Igor Lemieszew nadał bajkowemu światu pełen wdzięku koloryt. Zdjęcia Walerija Szuwałowa, podkreślając umowność konwencji, zachowały walor sztychów i grawiur, na których oparta jest plastyka filmu. Muzyka Alfreda Sznitke harmonizuje z nią, cieniując i uwypuklając akcję. Kostiumolodzy z kolei usiłowali nadać postaciom i dekoracjom walory i atmosferę rosyjskiego baroku okresu Piotra Wielkiego.

Film rozpoczyna się w szybkim, niemal karnawałowym rytmie, przechodząc pod koniec w wolniejsze tempo aby wyraziściej i jaśniej zabrzmiała końcowa myśl: miłość to nie jakiś tam, całkiem wyjątkowy dla ludzi, stan ducha. W przeżywaniu miłości każdy odnajduje w sobie i utwierdza swoją osobowość, swoje zasady, swój stosunek do życia.

Wydaje mi się, iż ten film jest zaadresowany w tej samej mierze do dorosłych i dzieci, po części dlatego, że oprócz heroicznego cara i mocnej postaci Murzyna Piotra Wielkiego – odnajdujemy wyraźne, jasne i ważne, moim zdaniem posłanie. To posłanie jest ukryte, roztopione w widowisku, w feerii – muzyce, w owej spektakularnej umowności, w którą nie sposób powątpiewać o ile tylko tkwi w niej ziarenko prawdy.

● Czy nigdy Pan nie żałował wyboru profesji reżysera filmów dla dzieci?

– Tego wyboru nie żałowałem nigdy. Ale, że zostałem reżyserem filmowym w ogóle... Po realizacji każdego z moich pierwszych czterech filmów postanawiałem zrezygnować z tego zawodu, ponieważ wydawało mi się, że nic mi w nim nie wychodzi.

● A obecnie?

– Przywykłem.

● Do sukcesów?

– Nie. Do rozczarowań. Do kłopotów i bałaganu. Na przykład zdarza się często, że nie mogę przystąpić do zdjęć, bo plan zdjęciowy jest nie przygotowany. Krzyczę, wrzeszczę ile wlezie. Ale nie biorę już sobie tego wszystkiego za bardzo do serca.

● W jaki sposób znajduje Pan odtwórców ról dziecięcych?

– Szukam, szukam, szukam!

● A dorosłych aktorów?

– Wybieram ich w myślach, jeszcze w trakcie pisania scenariusza.

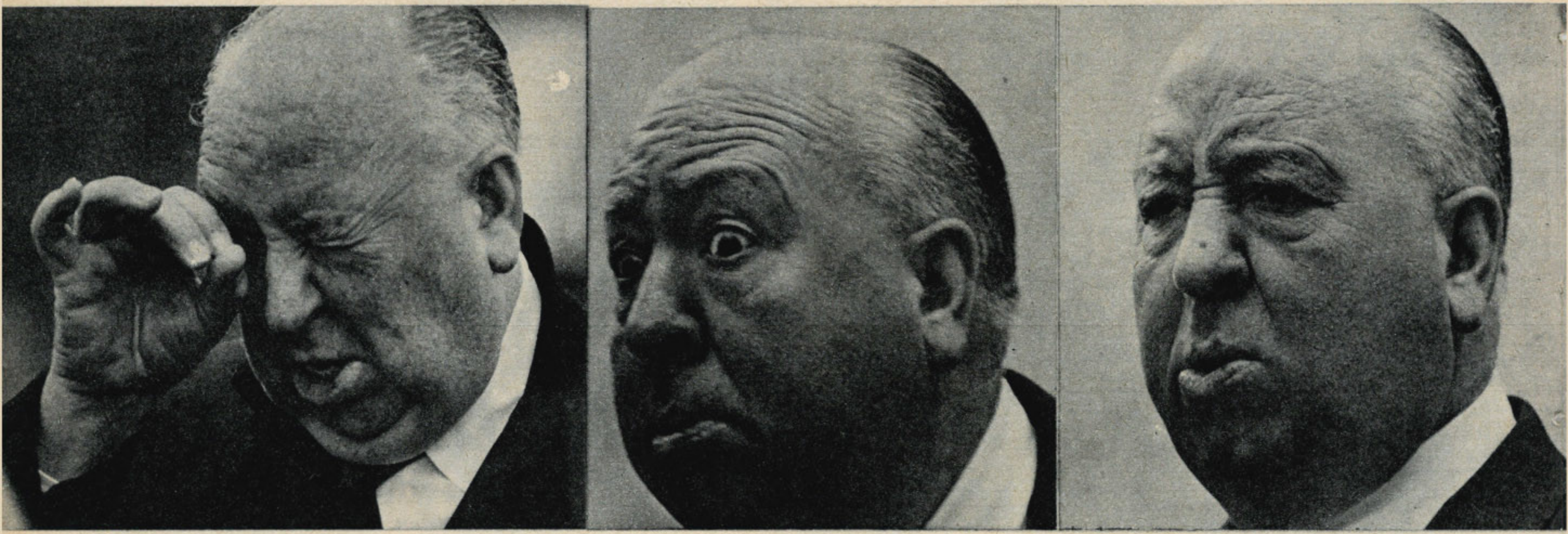
● Czy jest Pan zadowolony z siebie?

– Mam szkaradny charakter: nie umiem powstrzymać się, zastanowić na moment, zanim wypowiem jakieś słowo.

● Jak widzi Pan swoją przyszłość?

– Dzieci, z którymi mam na co dzień do czynienia, mówią, że kino jest ich najbardziej ulubioną rozrywką. To znaczy, że my, reżyserzy filmów dla dzieci, mamy jednak przyszłość.

Rozmawiała:
AŁŁA
GERBER



HITCHCOCK ZAMKNIĘTY W BUDCE

Mel Brooks nie traktuje tego jak żart, choć zrealizować chce komedię. Jego nowy, szósty z kolei film będzie „hołdem złożonym Hitchcockowi". Z pięciu poprzednich dwa nie cieszyły się powodzeniem, sukces odniósł natomiast „Frankenstein junior" – niesamowita komedia zrealizowana , oczywiście „w hołdzie Frankensteinowi z roku 1931"; publiczność bawi się znakomicie także na „Niemym filmie", w którym Mel Brooks w roli zapomnianego reżysera usiłuje zdobyć dla swego projektu takie gwiazdy, jak Paul Newman, Liza Minnelli, James Caan czy Burt Reynolds. Wielcy aktorzy grają siebie i to z pełnym oddaniem – milcząc. Na ekranie odzywa się tylko słynny mim Marcel Marceau, wykrzykując w słuchawkę telefoniczną: „Non!", a Brooks komentuje: „Nie mam pojęcia, o co mu chodzi. Nie rozumiem po francusku". Nowy film będzie się nazywał „Wielki niepokój" (High Anxiety).

– To bardzo Hitchcockowski tytuł. Nic nie znaczy – mówi reżyser. *– Chciałbym, żeby w filmie wystąpił sam Hitchcock. Będzie zamknięty cały czas w budce telefonicznej, z której nie można się wydostać – ciągle będziemy powracać do tego ujęcia. Sam zagram kierownika szpitala dla bardzo, bardzo nerwowych. Piszę właśnie scenariusz. Nie wiem, czy Hitchcock życzy sobie tego rodzaju hołdu, teraz wszyscy składają mu hołdy z obowiązku. Ale uwielbiam jego szkołę suspensu, te wszystkie fałszywe ślady – na przykład ktoś podnosi szklankę z wodą, a tu rozlega się okropny hałas. Powrócę do swoich dawnych wykonawców, na przykład do Madeline Kahn. Nie była dobra dla „N filmu" bo wymagał stylu bezpośrednieg jest zbyt sprytna – ciągle robi oko do ności. Ale teraz pojawi się jako chłodn dynka w szarym prochowcu – coś w rodz Novak, Evy Marii Saint czy Grace Kell chcocka. Mam nadzieję, że zdjęcia w maju. Realizacja komedii to coś barc watnego i sekretnego – zazdrośnie str tajemnicy. Największy kłopot przy „N filmie" miałem z obsługą techniczną, b łem, żeby śmieli się podczas zdjęć. czterdziestu latach okrzyku „Cisza na nie umieli się do tego zastosować. W w ostatnich dwóch tygodniach sam zacz śmiać się za kamerą i zarażałem innyc nikt z nich nie może zagrzać miejsca ekipie.*

Isabelle Huppert
Fot. Cinéma Français

„Dziewczęta w mundurkach" z Lozanny

Patricia Moraz, realizująca obecnie swój pierwszy film fabularny w Lozannie „Indianie są jeszcze daleko" (Les Indiens sont encore loin) urodziła się w Chartumie. Jej ojciec był Szwajcarem, matka – Egipcjanką. Wychowywała się w Lozannie, w atmosferze dostatku i szwajcarskiej sterylności. Kino stało się jej namiętnością dzięki pokazom w lozańskiej filmotece, kierowanej przez Freddy Buache. Rok 1968, okres młodzieżowej kontestacji na Zachodzie, a raczej jej echa docierające nad Leman zdecydowały o wyborze. Patricia Moraz zaczynała od scenariopisarstwa, później zrealizowała dokument o nowoczesnym zakładzie psychiatrycznym w Chailles. Prowadziła wykłady na uniwersytecie w Vincennes. Obecnie powróciła do Lozanny. Towarzyszą jej dwie młode aktorki francuskie: Isabelle Huppert i Christine Pascal. Grają główne role w filmie „Indianie są jeszcze daleko". Autorem zdjęć jest wybitny szwajcarski operator Renato Berta. Film powstaje dzięki pomocy finansowej Narodowego Centrum Kinematografii Francuskiej i skromnej subwencji szwajcarskiej. Zabiegi wokół zgromadzenia funduszy trwały wiele miesięcy.

Fabułę oparto na wypadku, który wydarzył się przed kilku laty w Lozannie. Pewna licealistka wyszła w mroźny dzień z domu, położyła się na śniegu i po kilku godzinach zmarła. Film nie wyjaśnia wszystkich motywów samobójstwa dziewczyny, próbuje jedynie według słów realizatorki – „zrekonstruować pejzaż społeczny i mentalny, który sprawił, że ta tak niespodziewana śmierć stała się możliwa". W zachowaniu Jenny (Isabelle Huppert) na pozór nic nie budzi niepokoju otoczenia. Dziewczyna jest tylko bardzo skryta, nie zwierza się nawet swej najlepszej przyjaciółce Lizie (Christine Pascal). Obie 23-letnie aktorki grają 17-letnie licealistki. Jak twierdzi Louis Marcorelles na łamach „Le Monde", ta metamorfoza przychodzi im równie łatwo jak uczniom college'u w „Jeżeli" Lindsaya Andersona.

„Patricia każe nam wrócić do lat wczesnej młodości" – mówi Christine Pascal. A Isabelle Huppert najbardziej zapadła w pamięć scena lekcji w sali gimnastycznej, która nagle przeobraziła się w salę tortur. Sprawiło to oświetlenie. Ren ta korzysta z doświadczeń Stanley ricka przy realizacji „Barry Ly Światło dnia jest więc całkowicie s tkanina i specjalne ogrzewanie przed kontaktem ze światłem zza t okien sali gimnastycznej.

Tytułowi Indianie to szczep Nam ras, o którym pisze Claude Lévi- w „Smutku tropików". Ta książka j turą bohaterek, z niej także pocho które zdjęcia.

Jedną z ról epizodycznych gra Dé, bohater pierwszego filmu Alai nera „Karol żywy czy martwy", szw przemysłowiec, który zerwał ze sp stwem, został uwięziony, a obecnie wa na warunkowym zwolnieniu. „ Moraz – pisze Marcorelles – pracuje niż większość filmowców. Doświa zdobyte w dokumencie, obserwacje nione w zakładzie psychiatrycznym illes najprawdopodobniej dadzą jej walor diagnozy". Chil Moraz i Carrière grają nieco znużonych, do cych trzydziestki kontestatorów. portretuje ich z dyskretną ironią. sadniczy dramat rozgrywa się wśró nic liceum. Marcorelles prorokuje, to nowe, szwajcarskie tym razem, częta w mundurkach", jak gdyby cześniona wersja głośnego filmu L Sagan.

KINO FRANCUSKIE UMIERA

– alarmuje wielkimi czcionkami „Paris Match", a potem następuje wyliczenie klęsk.

W ubiegłym roku produkcja spadła do 181 filmów (222 w 1975), w tym „mniej niż 10 filmów, które mogą liczyć na sukces, za to 5 pornograficznych". Dyrektor wielkiej sieci kin Gaumont oświadcza, że ma zapewnione premiery tylko do marca 77. Coraz mniej filmów w produkcji, trudno będzie złożyć program francuski na najbliższy festiwal w Cannes.

Produkcja spada, ponieważ jest z roku na rok mniej opłacalna. Kino francuskie traci około 30 procent widzów rocznie (z 450 mln w 1950 do 182 mln w 1976). Odchodzenie widzów od kina nie jest zjawiskiem nowym, jednak w ostatnich latach w krajach zachodnich i w Ameryce zostało zażegnane. Wielkie widowiska, „lokomotywy" w rodzaju „Szczęk" znów napędzają publiczność do kin. Obecnie tylko we Francji walka telewizji z kinem przebiega tak ostro. Upadek kin został powstrzymany około 1969 roku głównie dzięki modernizacji sal. Francja posiada jedną z najlepszych sieci kin w Europie – brak tylko widzów. Nieoficjalne dane mówią, że w ubiegłym roku 52 procent Francuzów w ogóle nie chodziło do kina. Kino zastępowała im telewizja. Po wprowadzeniu trzeciego kanału telewizja puszcza rocznie 540 filmów, nie licząc własnych produkcji. Z badań nad upodobaniami odbiorców wynika, że dziś żadne dokumenty „z życia zwierząt", ani teleturnieje, ani dziennik nie mają już tej popularności, co filmy. „Dziś w tv liczy się wszelka fikcja". Filmy zajmują 60 procent programu.

Zakup filmu kosztuje telewizję ośmiokrotnie mniej niż wyprodukowanie własnego programu. Le Centre National du Cinéma złożył rządowi specjalny raport, w którym politykę telewizji nazywa się krótkowzroczną: „Gdyby telewizja płaciła za filmy sprawiedliwe ceny, nie byłoby obecnego kryzysu. We Włoszech, gdzie tv emituje rocznie zaledwie 100 filmów, i to tylko czarno-białych, w 1975 roku kina miały 550 mln widzów. W USA dochód kinematografii pochodzi w jednej trzeciej z eksploatacji filmów w kinach, w jednej trzeciej z telewizji i w jednej trzeciej z eksportu. Chociaż i tam produkcja się zmniejsza, kino amerykańskie przeżywa wciąż okres prosperity".

Jak wygląda eksport francuskich filmów? Również źle. 350 mln franków rocznie zamiast 2 miliardów franków w najlepszych latach. Może jeszcze tylko komedie z de Funèsem nieźle idą na rynku zachodnioniemieckim i włoskim. Sukces „Kuzyna, kuzynki" Tacchelli w USA jest absolutnym i nieprzewidzianym wyjątkiem. W ostatnim dwudziestoleciu jedynie trzy filmy francuskie zrobiły furorę w USA: „I Bóg stworzył kobietę" Vadima, „Z" Costy Gavrasa oraz „Kobieta i mężczyzna" Leloucha. Nikt nie zastąpił BB. Z gwiazd francuskich tylko Delon znaczy dziś cokolwiek na rynkach światowych.

Analiza sytuacji kinematografii wskazuje, że najbardziej bici są producenci. Zyski z eksploatacji filmów czerpie telewizja i właściciele sal.

Szanse na lokalnym rynku mają tylko filmy drogie, filmy z gwiazdą. Nic dziwnego, że honoraria Belmonda czy de Funèsa sięgają 200, nawet 400 milionów starych franków. Są niezastąpieni. We Francji jest może 8–10 aktorów, 5 reżyserów, 5 scenarzyst
powodz
kces (p
liwa –
„Mado
zgroma
przekra

„Kin
produc
coraz d
coraz m
rykańsk
filmowy
graną".

Mów

– Co
kuje w

– Ws
tym, cz
nia by
fali". Ki
ne są ju
zykuje

– Mo
zbyt wa

„Niemego
ego, na co
o publicz-
dna blon-
dzaju Kim
elly u Hit-
ia zacznę
ardzo pry-
strzeżemy
„Niemym
bo chcia-
ć. Ale po
a planie!"
W końcu
czynałem
ych. Teraz
w żadnej

enato Ber-
leya Kub-
Lyndona".
sztuczne,
e chronią
trzynastu

ambikwa-
vi-Strauss
a jest lek-
nodzą nie-

a Charles
aina Tan-
wajcarski
połączeń-
ie przeby-
„Patricia
je inaczej
iadczenia
cje poczy-
ym w Cha-
ej filmowi
Mathieu
lobiegają-
w. Moraz
ą. Ale za-
ród uczen-
e, że będą
, „Dziew-
y uwspół-
Leontyny

Kartka z Moskwy

SIŁA UCZUCIA

Wadim Abdraszytow zwrócił na siebie uwagę dyplomowym filmem zrealizowanym we WGIK-u. Była to satyryczna komedia „Zostawcie Potapowa!", atakująca przeżytki mieszczaństwa i bierną postawę w życiu. Nie tylko ostrość wypowiedzi – także i gatunek filmu stanowił rzadkość wśród studenckich prac. Toteż wytwórnia Mosfilm zatrudniła młodego reżysera jeszcze przed uzyskaniem dyplomu. Rasowy talent satyryczny – a jednak... A jednak Wadim Abdraszytow wybrał na swój zawodowy debiut dramat. Na ekrany Związku Radzieckiego wszedł niedawno jego film „Głos ma obrona".

Bohaterkami są dwie kobiety. Irina (gra ją Galina Jackina) jest adwokatem. Otrzymuje sprawę kryminalną: podejmuje się obrony Walentyny Kostiny (Marina Niejołowa), oskarżonej o próbę zabójstwa ukochanego, niejakiego Fiediajewa (Stanisław Lubszyn). Młoda kobieta przyznała się do winy i nie próbuje się bronić – obojętnie przyjmuje fakt przyznania jej obrońcy z urzędu. Irina stara się poznać kierujące nią motywy. Powoli uzyskuje zaufanie Walentyny i zaczyna rozumieć jej tragedię. Dziewczyna poświęciła wszystko swemu ukochanemu, pracowała, aby umożliwić mu studia. Potem została odepchnięta. A przecież nie przestała go kochać. Kocha go siedząc w swojej celi, tak jak kochała go nawet w tym desperackim momencie, kiedy otworzyła gaz, aby umrzeć razem z nim.

Siła tego uczucia zmienia wiele w osobowości Iriny. Inaczej spojrzy teraz na Rusłana (Oleg Jankowski), który chce się z nią ożenić. Ceniła go, ale teraz uświadamia sobie, że nie ma w ich związku prawdziwej miłości.

Subtelna historia psychologiczna zawdzięcza wiele aktorom. Scenariusz zakładał, że główną postacią filmu będzie Irina. A przecież talent Mariny Niejołowej, udowodniony już pamiętną rolą w „Monologu", sprawił, że kreowana przez nią postać wysunęła się na plan pierwszy. Wala rysuje się z nieporównaną plastycznością jako osobowość bogata wewnętrznie, a przecież niedojrzała uczuciowo. Tragedia uszlachetnia ją, rozwija. Ta przemiana to jeden z najciekawszych wątków filmu.

Krytyka z uznaniem powitała debiut Wadima Abdraszytowa. Warto dodać, że scenariusz jest również debiutem młodego pisarza Aleksandra Mindadze.

WALERIJ
GOŁOWSKOJ

„Głos ma obrona" Wadima Abdraszytowa

France Anglade

Debiutowała w komedii „Kochana Caroline", która wkrótce znalazła ciąg dalszy w filmie „Kochana Clémentine". Młoda aktorka twierdzi jednak, że dopiero telewizja przynosi popularność: zawdzięcza ją serialowi „Pogoń za człowiekiem".

stów, którzy mogą zapewnić filmowi
dzenie. Aby zagwarantować sobie su-
(pełna gwarancja nigdy nie jest moż-
– przykład: niewielkie powodzenie
lo" Sauteta) trzeba w jednym filmie
nadzić samych najlepszych. Budżet
racza wtedy lekko 10 mln franków.
ino stało się loterią. Aby wygrać los,
cent musi stać się graczem. Żetony są
droższe. Wygrywających numerów
mniej. Dynamika producentów ame-
skich dowodzi jednak, że przemysł
wy nie jest skazany na całkowitą prze-
".
wi Catherine Deneuve:
Co pani zdaniem najbardziej szwan-
w kinematografii?
Wszystko. Kino już nigdy nie będzie
zym było kiedyś. Dziś nie do pomyśle-
yłoby pojawienie się jakiejś „nowej
Kino jest na granicy upadku. Opłacal-
już tylko wielkie kolubryny. Kto zary-
e nowych aktorów?
Mówią, że pozycja gwiazd stała się
ważna...

– To chyba normalne, że gwiazdy dobrze zarabiają, bo to się opłaca. Dziś, gdy producent proponuje gwieździe kontrakt, to nie po to, by mogła stworzyć rolę swojego życia, a jedynie po to, by „podtrzymała akcję". Czy może pan sobie wyobrazić „Skrzydełko czy udko" bez de Funèsa? To tak jakby King Konga miał zagrać makak. Dziś mówi się tylko o forsie. Nikt nie pyta, czy film jest dobry, czy zły, ale ile ma widzów.

– Czy rzeczywiście telewizja stanowi niebezpieczeństwo dla kina?

– Na pewno. Telewizja powinna produkować własne filmy. Przykład Bergmana i Rosselliniego: robią filmy specjalnie dla tv. Reżyser filmowy czuje się zdradzony, gdy dzieło, które przeznaczył dla sali kinowej ludzie oglądają podczas obiadu. Telewizja powinna być dodatkiem, a nie konkurencją dla kina. Powinno się zabronić pokazywania filmów kinowych w tv. Ja odmawiam kręcenia dla telewizji, nie żebym gardziła telewizją, ale po prostu dlatego, że to zupełnie inna dziedzina.

Kino gwiazd: Pierre Richard („Zabawka"), Sylvia Kristel („Alice"), Belmondo, Zidi...

CERITO FIL
BELMONDO
ZIDI
1977
BELMONDO
ZIDI

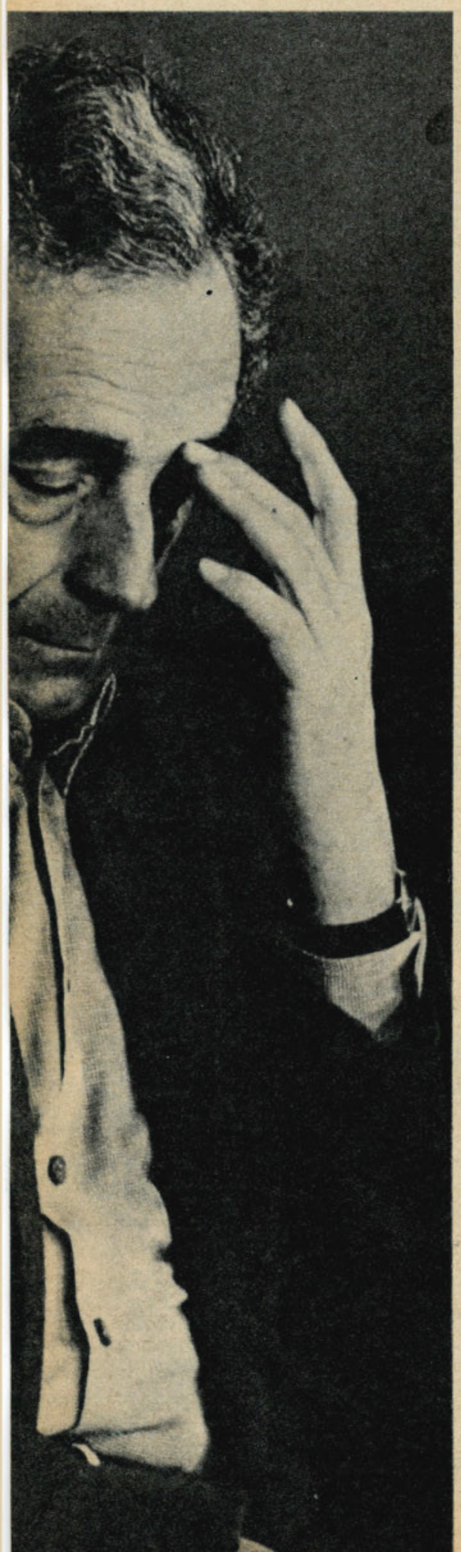
Horyzont

MICHELANGELO
ANTONIONI

Jest to – ale właśnie: co? Szkic scenariusza? Zapis fabuły? Antonioni używa wyrażenia „notatki". Notatki z myślą o filmie, który będzie realizować, lub którego nie zrealizuje nigdy. Mimo luźnej kompozycji, epizodyczności, nawet pewnej niedbałości, tekst wydał się nam ciekawy. Odsłania warsztat Antonioniego, metody twórcze, rodzaj wyobraźni, pozwala zastanowić się nad tym, jakie słowa i obrazy wyprzedzają materię jego filmów. A nawet – jakie poglądy.

„Notatki" ukazały się we włoskim dzienniku „Corriere della Sera". Tytuł pochodzi od redakcji.

Pewnego listopadowego ranka ubiegłego roku leciałem nad radziecką Azją Środkową. Spoglądałem w dół, na niezmierzoną pustynię, zamkniętą od wschodu Morzem Aralskim, bielejącym i nieruchomym, i rozmyślałem o „Północnym wietrze" – filmie, który zamierzam kręcić wiosną, właśnie w tych stronach. Baśń, świat całkowicie mi obcy, to mnie fascynuje. Rozmyślając o baśni tak świetnie przylegającej do tego krajobrazu w dole, poczułem, że moje myśli oddalają się. Tak jest zawsze. Kiedy chcę przystąpić do jakiejś realizacji, wtedy opętuje mnie wizja zupełnie innego filmu.



Pomysł tego nowego filmu zrodził się z innej podróży powietrznej, małym samolotem, we Włoszech. Pogoda była fatalna. Ogromne chmurzyska, deszcz, wiatr. Samolot raz po raz podskakuje, drga. Chmury zatrzymują się niespodziewanie, to tak, jakby samolot spadał. Tymczasem wznosi się w górę, tam gdzie przed chwilą rozległ się grzmot. Gęstość chmur była przedtem uwydatniana intensywnością ich ołowianej barwy, teraz – żółtymi smugami błyskawic.

Przelatujemy przez pięć burz. Już na ziemi mówią mi, że podczas czwartej burzy rozbił się mały samolot turystyczny. Nikt nie ocalał. Na pokładzie było sześciu pasażerów i pilot.

Kim są pasażerowie?

Przemysłowiec, branża chemiczna, z żoną. Ukończył nawet studia chemiczne, ale niewiele już pamięta. Ożenił się z miłości. Zwykł mawiać, że popełnił błąd z miłości. Pomyśl – mówił żonie – pewnego dnia moglibyśmy mieć dzieci tak nam obce, jak my jesteśmy sobie obcy. Przed odlotem posprzeczali się. Mąż wyszedł trzaskając drzwiami. W pokoju zapanowała cisza. W tej ciszy żona uświadomiła sobie ze zgrozą, że podczas sprzeczki zajmowała to samo stanowisko co mąż.

Pisarz. Uczęszczał na kurs nauki błyskawicznego czytania. Dwieście wierszy na minutę. Natomiast w pisaniu był bardzo powolny. Poprawiał każdą stronę setki razy i zczytywał bez końca. Czytał też wielokrotnie swe książki już po wydrukowaniu, za każdym razem z tą samą upartą nadzieją – i za każdym razem z tym samym rozczarowaniem odkładał je na półki. Żywił kult dla rzeczywistości, ale w pisaniu gubił wszelką zgodność między rzeczywistością a wyobraźnią literacką. Coraz mniej posługiwał się tą ostatnią. Zresztą czytanie było jego pasją już we wczesnej młodości. W okresie kryzysu energetycznego, wieczorami, czytał przy oknie, w świetle ulicznej latarni. O północy wyłączano co drugą latarnię. Gdy wyłączano jego latarnię, przerywał lekturę. Był już sławny, kiedy poznał przemysłowca i jego żonę. Wysłał jej natychmiast jedną ze swoich powieści. Nie spotkali się więcej, nie dała żadnego znaku, nie zadzwoniła. Zaproszenie do udziału w podróży zaskoczyło go i obudziło nadzieję. Sądził, że to był jej pomysł. Ale jedno spojrzenie na lotnisku wystarczyło, by zrozumiał, że bardzo się mylił i że na temat jego powieści nie padnie ani jedno słowo. Chcąc przytłumić uczucie upokorzenia zachowywał się nonszalancko. Nie trwało to długo. Wchodząc do samolotu zauważył w torebce kobiety powieść innego pisarza. Uznał to za nietakt tak ogromny, iż usiadł w ogonie maszyny, jak najdalej od żony przemysłowca. W dodatku – myślał – to miejsce jest bezpieczniejsze.

Kochanka pisarza. Opanowana obsesją śmierci. Niedawno napisała list do słynnego francuskiego biologa z pytaniem „co to jest śmierć?" Śmierć jest hipotezą statystyczną – odpowiedział biolog łącząc wyrazy szacunku. Nie sądzę, by to była odpowiedź krzepiąca – skomentował pisarz. Ten temat nie interesował go zupełnie. Radził, by o tym nie myśleć. Spojrzała nań lekceważąco wkładając do torebki kieszonkowy notatnik. Najwygodniej jest mówić, że nie trzeba myśleć o śmierci – rzekła. Scena ta rozegrała się przed wyjazdem na lotnisko. W jej notatniku, na pierwszej stronie, można było przeczytać: proszę łaskawie przesłać na niniejszy adres. Notatnik, nietknięty, znaleziono w kępie czerwonej koniczyny – z tym niepotrzebnym już adresem wypisanym drukowanymi literami.

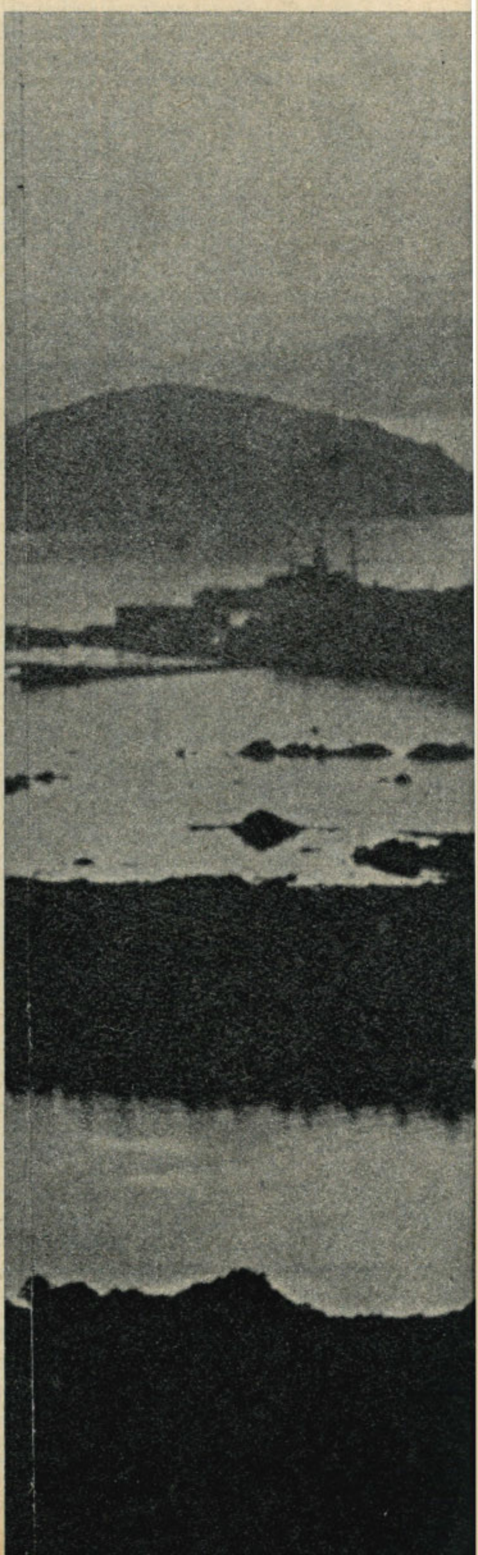
Czterdziestoletni eks-poseł. Wezwany jako świadek na parę godzin przed wyjazdem, poszedł do sądu z walizką. Oskarżonym był młody człowiek, który zabił z zazdrości swą 19-letnią żonę. Utrzymywał, że żona przyznała się do zdrady, i że kochankiem był eks-poseł. Zaprzeczył. Oskarżonego skazano na 26 lat więzienia. Ponieważ miał właśnie 26 lat, opuści więzienie w wieku 52 lat. Słuchając wyroku były poseł doznał gwałtownego uczucia żalu i winy. Ale potem pomyślał o zamordowanej dziewczynie i przeniósł swój żal na jej osobę. Był człowiekiem łagodnym. Wspominał bardzo życzliwie kobiety, które go nie chciały.

Kobieta w średnim wieku, niezamężna, atrakcyjna. Wróciła niedawno z targów w Rostowie, gdzie kupiła rasowego dwulatka. Kosztował ją 50 tysięcy dolarów. W przeddzień podróży męczące napięcie skłoniło ją do zasięgnięcia porady lekarza. Przepisał środek przeczyszczający. Trudno w to uwierzyć, tłumaczył, ale nawet środek tak zwyczajny może działać uspokajająco, łagodzić agresywność i pobudzać do medytacji. To wyjaśnienie przyniosło jej osobliwe ukojenie zanim zaczął jeszcze działać środek przeczyszczający. Ale podczas telefonicznej rozmowy z eks-posłem poczuła nagle, że owo napięcie czai się ciągle w pobliżu. Należy ufać nauce – powiedział były poseł. Jestem rad, że nie będzie pani jutro agresywna. Chcę pani coś zaproponować. Co takiego – chciała od razu zapytać, zaniepokojona. Ale nie powiedziała ani słowa. Opuściła rękę nie odkładając słuchawki i słyszała dobiegający z oddali głos: halo... halo... halo...

Pilot. Skomplikowany, pełen wątpliwości i niepokojów. Budził się rano, niezadowolony z siebie. Gosposia przynosiła mu gazety. Czytał je pośpiesznie, z wściekłością. A potem telefonował do kogoś i rozprawiał o tym, co przeczytał. Jeżeli ten ktoś był innego zdania niż on – wymyślał mu. Ale jeśli podzielał jego poglądy – odczuwał pustkę. W dniu podróży miał dziwnie pogodny nastrój. Rozmawiał przez telefon z kobietą. Potem udał się na lotnisko. Jakiejś pani w żałobie powiedział radosnym tonem: dzień dobry!

Pasterze i ksiądz

Samolot rozbił się na wysokości 1742 metrów nad poziomem morza. Morze widać z daleka poprzez wyrwę w ciemnych skałach, ale pasterze rzadko nań spoglądają. Czynią to za-



zwyczaj o zachodzie słońca, odczuwają wówczas trudy minionego dnia. Pasterze mieszkają na odległość strzału od miejsca, w którym rozbił się samolot. Jest ich około dwustu, trzystu, nikt ich dokładnie nie policzył. Dodajmy jeszcze dwóch karabinierów i księdza.

Gdy ksiądz zjawia się na miejscu katastrofy, wieje wciąż straszliwy wiatr. Kapral jest już na stanowisku, ale nie wie, co robić. Ksiądz też nie wie. Z braku lekarza zajmuje się chorymi i rannymi, tu jednak leżą rozrzucone w trawie nierozpoznawalne szczątki. Trzeba więc zatroszczyć się o dusze – myśli ksiądz. Zaczyna się modlić. Nadciągają inni mieszkańcy wsi. Chcą popatrzeć. Śmierć jest widowiskiem bezpłatnym i atrakcyjnym. Tym razem widać niewiele: wypalony wrak, strzępy ludzkich ciał, ślady na łące – chyba próba lądowania. Pasterze patrzą, nawykli do milczenia, więc rzucają parę zdań i odchodzą. Ksiądz także znika. Kapral zostaje sam.

To młody człowiek. Pochodzi z północy, jak burze szalejące tego dnia. I on odszedłby zapewne, gdyby nie mgliste poczucie obowiązku i ten odświeżający, rodzimy wiatr z północy. Katastrofa zrobiła na nim głębokie i trudne do określenia wrażenie. Nie wie jak się do niej ustosunkować. Ilu zabitych? Kim są? A przede wszystkim: gdzie się znajdują? W pobliżu wraku nie ma prawie nic. Łatwo odgadnąć, że samolot rozpadł się uderzając o ziemię i cała jego zawartość rozleciała się wokoło. Nieco dalej, w promieniu 60 metrów, widać też niewiele więcej.

Może pilot był sam na pokładzie? To przypuszczenie upada natychmiast. Szukając uparcie, kapral dostrzega coś kolorowego: strzępy damskiej sukni. A obok, w kępie koniczyny, notatnik. Podnosi go, czyta zdanie wypisane drukowanymi literami. Pod dzisiejszą datą widnieją wielokrotnie podkreślone słowa: o której godzinie? Słowa przecinają na ukos stronę, nakreślone nerwowym pismem mogą nasunąć myśl o zadziwiającym przeczuciu. Ale kapral nie należy do ludzi, którym tego rodzaju myśli przychodzą do głowy. Natomiast robi na nim wrażenie fakt, że jedna z ofiar ma już określone nazwisko, że jest kobietą. Oczyma wyobraźni widzi serię twarzy kobiecych kojarzących się z tym nazwiskiem. Kapral wybiera jedną z nich, zapewne zapożyczoną z jakiegoś zdjęcia w kolorowym magazynie.

Kończy oględziny. Zabitych nie da się odszukać i pozbierać. Chyba że dwa palce, tam na łące od strony morza, dwa palce przyczepione do resztek męskiej ręki, dziwnie czystej. Te dwa palce ściskają białą, plastykową łyżeczkę od kawy, tak, jak to się robi mieszając cukier w filiżance. Ale niżej, zamiast filiżanki, widnieje krwawa plama, jakby było bardziej logiczne w tej sytuacji mieszanie krwi niż kawy. I właśnie ta logika, jej zwyczajność nadaje kompozycji charakter przerażający. Kapral odwraca wzrok i spogląda w stronę lasu.

Zielone o każdej porze roku lasy otaczają płaskowyż. Zieleń jest lekko stonowana brązowym odcieniem pni i czernią cieni. Jedynie morze zakłóca dominację zieleni. Ma kolor zmienny. Zieleń jest delikatna, lub jaskrawa, lub zmatowiała jak w tej chwili.

Scenografia przedstawia się więc następująco: chmury pędzące po niebie, a na ziemi – rozbity samolot i zabici. Zakątek świata. Skrawek nie nazwanej ziemi, gdzie trwa odwieczna gra, której ludziom nie wolno pojąć.

Jest ich dwóch w tej chwili. Drugi zjawia się niespodziewanie od strony lasów. Różnią się od siebie wiekiem, kulturą, wykształceniem. Jeden nosi mundur karabiniera, drugi cywilne ubranie. W ujęciu skadrowanym może nieco z góry pierwszy stoi z lewej strony prawie tyłem, drugi – z prawej, prawie „en face". Obaj nieruchomi. Ze wzrokiem utkwionym w tę samą scenerię niemą i smutną. Z pewnością formułują, choć w inny sposób, tę samą myśl: jak to się stało, że te osoby spotkał właśnie taki los. Wszyscy ludzie oglądający śmierć stają się jakby jednym człowiekiem. Ale ta identyfikacja trwa zaledwie czas spojrzenia. Pierwszy gest ją przekreśla.

Kapral pyta przybysza: pan jest krewnym? Nie – odpowiada tamten. Ton jego głosu jest tak stanowczy, że kapral nie wie co dalej powiedzieć. Zresztą o co może jeszcze zapytać? Co może zrobić? Zawiadomił komendę i teraz oni muszą decydować. Jedyny rozkaz jaki otrzymał – powstrzymać krewnych – o ile by się wcześniej

ciąg dalszy na str. 20

Z Piotrem Garlickim w „Barwach ochronnych" Krzysztofa Zanussiego

Docent w barwach ochronnych

Ponad czterdziestoletni, zażywny, z początkami brzuszka. Nie ulega pochopnie modzie, z pewną dozą przekory i cywilnej odwagi obnosi w młodzieżowym – niebieskim od dżinsu – środowisku zbyt szerokie spodnie, koszulkę polo, piżamę w paski – mocno za luźną.

Oczy bystre, inteligentne. Poczucie humoru, sceptyczny grymas wokół ust.

Mówi wolno, spokojnie, z lekką ironią.

Świadomie zachowuje się jak obserwator. Inni to motyle, których loty i popisy podpatruje z komiczną twarzą tego, który wie czym się te motyle euforie skończą.

Ma pewien autorytet, owszem – chociaż nie zabiega o nachalną popularność. Patrzy. Mruży oczy. Dostraja ton, słowa i uśmiechy do ludzi, sytuacji, układu.

Chłodny. Powściągliwy w geście, mimice, słowie. Na początku nie wiadomo: skryty, czy – po prostu – pusty...

Na studentów, którym w pewnym sensie tu szefuje, przewodzi czy patronuje, reaguje jak na dzieci w przedszkolu; niby poważne, dorosłe traktowanie – naprawdę: prosta taktyka przewodzenia stadu i wielkie lekceważenie. No, może trochę – zaciekawienie: jeżeli dziewczyny ładne, jeżeli oryginalnie mu się stawiają, jeżeli mówią coś inaczej niż przewiduje jego schemat.

Schematy on zna, na wylot: to się czuje. Układy szanuje, chociaż lubi dostrzec ich komiczną na przykład stronę, na ten luksus już go stać. Namówi więc podstarzałą muzę rektora by śpiewała przy stole, będzie jej dolewał żytka i najbezczelniej prawił niewybredne i niemal obraźliwe dusery.

Ma wtedy fałsz w głosie, nie ukrywany, i wcale nie jest tym zażenowany: bawi się.

Gorzko to wypada.

W ogóle każdy „zabawny" pomysł zaprawia mu się goryczą. Mimowolną, świadomą?

Właściwie lekceważy wszystkich poza jednym Jarosławem. Młodszy kolega, dopiero magister, asystent wstępujący na drabinę zawodowych i życiowych wtajemniczeń fascynuje docenta ironistę – jako przedmiot eksperymentu? jako przypomnienie siebie sprzed lat?

Docent-obserwator jest przekonany, że magister skończy tak jak on. Ale jeszcze nie wie – jak prędko to nastąpi, za jaką cenę, z jakiego rodzaju oporami. A chciałby to wiedzieć. To jedno go – najwyraźniej – ożywia: próba mimikry, której podda młodszego od siebie, wahającego się, jeszcze wrażliwego, jeszcze uczciwego, nowicjusza...

Sadystycznie testuje kolegę na swoje klęski moralne, słabości charakteru, kompleksy dzisiejsze, ale także i na swoje sukcesy: stanowisko, samoświadomość, bezpieczne ciepełko konformizmu z marginesem na autoironię i dystans, miejsce na ziemi, z którego da się iść do góry. Da się nawet zostać profesorem. Docent po raz drugi w filmie Krzysztofa Zanussiego, po raz drugi „docentowa" kreacja Zbigniewa Zapasiewicza. Tym razem – docent nauk humanistycznych, starszy niż ten z „Za ścianą", starszy i... całkiem inny.

Nie, nie paradoks. Będzie się na pewno zestawiać te role, pisać o „docencie Zanussiego" i „docencie Zapasiewicza". I będzie to fałsz albo ten rodzaj prawdy – przybliżonej, uproszczonej, zlogarytmowanej i zsumowanej – który jest fałszu najbliższy. Bo docent z „Barw ochronnych" to kreacja równie wprawdzie wielka co tamten – starszy – ale to też: nowa jakość. Nie tylko scenariuszowa, nie tylko u Zanussiego. Przede wszystkim – aktorska, zapasiewiczowska.

Film nazywa się „Barwy ochronne", i rzeczywiście: prawie każdy je tu nosi, jest nimi osłonięty, zabezpieczony, przywalony. Docent Zapasiewicza nie stanowi wyjątku, jest jak inni, po to zapewne by coś ocalić, coś ważnego...

Co by to mianowicie miało być – niestety nie wiadomo do końca. To pytanie – nie zadane – jest stale w oczach młodego, w jego rozterkach.

Więcej – ono jest w samym docencie. Kiedy jest brutalny wobec Jarosława, kiedy poddaje go próbom, kiedy bada jego sumienie, odporność psychiczną, wrażliwość – wciąż szuka. Jakichś odpowiedzi, jakichś wartości, choćby i takich, które jego całemu życiu legną ciężarem, sprawią, że podsumuje: nie warto było...

Na razie wciąż warto: studenci są zieloni do absurdu. Jarosław odebrał pierwsze ciosy zgodnie z regułami schematu, rektor wciąż ma wszystkie asy w kieszeni, miłość okazuje się być pozorem, lojalność słabością okresową.

I docent się uśmiecha. Nie jest to uśmiech człowieka sukcesu. I już wiadomo, że nie tak śmieje się człowiek wewnętrznie pusty, to jest owszem – teraz pusty.

Uśmiech człowieka wypalonego, konwencjonalny grymas ironisty – często na ekranie, zbyt często by go zapomnieć.

Przegrany – bo szuka dowodów na to, że źle grał, że przegrał, że przegrał bo przegrać musiał.

Szuka i nie znajduje.

Dookoła jakby zgoda na jego chłód, samowiedzę, ironię, konformizm. Jakby apoteza jego „mądrości życiowej", która pozwala bezlitośnie osądzać, ale nie pozwala już nie bać się skutków działań wbrew stadu i jego mentalności.

Docent nieszczęśliwy, żałośnie nieszczęśliwy.

Wie o tym, ratuje się ironią.

Tamten, młodszy brat z „Za ścianą", był szczelny na świat, zajęty tylko sobą, w egocentryzmie doskonały.

Ten – wie, że żyje źle. Tak samo dobrze wie, że niczego nie da się już cofnąć bo jego styl, jego bolesne i niewygodne źle – stało się wzorcem.

Docent zrozpaczony żałościwie, rozpacz tę powściągający, mały i wielki jednocześnie: w geście, w spojrzeniu, w porywach. Bo ma wreszcie porywy. Biologiczne, arcyludzkie: popatrzeć na zło, wytarzać się w nim – może to katharsis?

Kiedy w finalnej sekwencji młody – Jarosław – wycharczy: zabiłbym cię, o mało co zabiłbym cię, docent odpowie bezbarwnym, pękniętym głosem: może tak byłoby lepiej.

Ale to nieprawda – to noc, dziwna chwila, dziwne okoliczności, napięte nerwy, bójka, poryw szczerych namiętności, załamanie się, przyroda, woda, alkohol we krwi.

Na pewno wstanie, otrzepie spodnie i przywdzieje na powrót barwy ochronne.

Na pewno.

Jeżeli jeszcze ma nadzieję, jakąkolwiek, to tę, że nie zrobi tego partner – młodszy.

Biedny, wspaniały docent przystosowany, ale jeszcze niepogodzony. Wspaniałe studium psychiki w barwach ochronnych, wspaniała rola Zbigniewa Zapasiewicza.

TERESA KRZEMIEŃ

Film krótki i okolice

Robota na czuja, czyli rozmyślania o sztuce i kiczu

Stało się, nic człowieka nie minie. Przyszli chłopcy wymieniać rury do ciepłej wody. Legendarne rury. Stanąłem oko w oko z legendą. Mili chłopcy, chodzili od mieszkania do mieszkania ze wspaniałymi angielskimi maszynami i z kompleksem winy. Będzie trochę hałasu i kurzu – mówią oni. Domyślam się – powiadam – może się panowie napiją wody mineralnej, właśnie na nasz sklep rzucili „Mazowszankę", słabo mineralizowaną. Żadne takie – oni mówią – robimy na akord. Ale niech pan się nie dziwi – kontynuują oni – że rury będą szły po wierzchu. Nie dziwię się – powiadam – albowiem w hierarchii emocji zdziwienie mam na ostatnim miejscu.

I boys przystąpili do rzeczy.

Dwa piony: jeden wspólny na kuchnię i ubikator, drugi na łazienkę. Wiertło wchodzi na zbrojoną belkę betonową. Angielska maszyna wysiada, wiertarki udarowe płaczą, przebijaki ręczne nie biorą. To co robią moi chłopcy, to nie jest praca, to jest szarża, to jest Grunwald, Chocim, Somosierra, ale w pewnym sensie również i Verdun.

Ja się nie dziwię, ale ciekawy to jestem. Więc pytam: a nie można by tak wykuć stare rury, nowe rury wpuścić w stare dziury, byłoby wszystko OK? O nie, mówią oni, nasza administracja jest biedna, rury mają iść po wierzchu.

Rozumiem. Ale jeśli już, to może by wziąć do ręki plany, spojrzeć gdzie belka nośna, gdzie dziurawka. Nie ma siły. Przy szóstym podejściu chłopcy trafili na pustak, teraz główna dziura znajduje się blisko środka lokalu, nowa rura z pionu łamie się kolankiem w poziom, zbliża się do ściany, znowu kolankiem w pion, pion w poziom, poziom znów w pion, ładne to wszystko, malownicze. Chłopcy wyraźnie pracują „na czuja", a czuj to jest złota rączka w sferze psychicznej zamknięta głównie niestety, czuj ma w sobie instynkt, elementy empiryzmu, eksperymentatorstwa, czuj to jazda po sukces, ale w nieznane. Łapię, rozumiem: to nie są wyrobnicy, to są artyści. Oni w starym domu przecierają nowe szlaki, oni poszukują, nie idą na łatwe, nie idą na schemat. To się ceni, to jest sztuka.

Odwrotnością sztuki jest kicz. Telewizyjny „Pegaz" od dłuższego czasu przy okazji lansowania sztuki tępi kicz. W poniedziałkowy wieczór, niezależnie od akcji „Pegaza" – nowy atak, tym razem za pomocą filmu Marii Mrozek „Kicz", wyprodukowany – zdaje się – przez TV i WFO pospołu. Reżyser filmu uprzedza, że na pytanie co to jest kicz nie padnie jednoznaczna odpowiedź. I rzeczywiście. Ale padają cienkie aluzje, kicz to schemat, kicz to ograniczanie wolności człowieka niemal w każdej sferze jego życia. Jarmarczne figurki i pocztówki, akademickie płótna, wyuzdane przedstawienia, mięśnie brzucha kulturystów, wszystko jest kiczem. Nawet pies baset z długimi uszami i róża na biuście Barbary Wachowicz. Mało tego. Przy kolejnym podejściu Maria Mrozek trafia na Mussoliniego, stamtąd prosto i blisko – bo po osi – do Hitlera, już to widzimy znane zdjęcia dokumentalne – palenie książek.

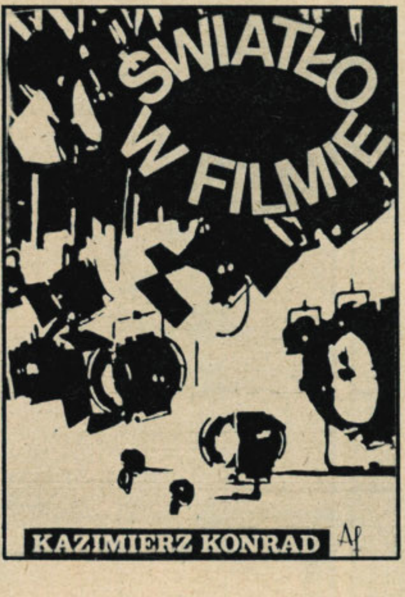
Maria Mrozek nie poszła na łatwe w piętnowaniu kiczu. Ale przy drążeniu tematów jest jak przy wierceniu dziur w stropach; tu zbrojona belka, trzeba szukać dziurawki, trzeba wikłać się w piony, poziomy, kolanka, żeby mogła popłynąć gorąca woda. Przy założeniu, że „kicz odbiera wolność" – można się zgodzić, że hitleryzm był poniekąd kiczowaty. Po co jednak w to mieszać psy basety – doprawdy nie wiem, to bardzo miłe stworzenia.

Dla sprawiedliwości. Film Marii Mrozek jest zrobiony z werwą, jest bardzo efektowny, świetnie montowany, ale fantazji w nim chyba o dwa, trzy łyki za dużo. To Grunwald, Chocim, Somosierra, ale i Verdun w pewnym sensie poniekąd.

A poza tym – wszystko w porządku. Miały rury iść po wierzchu – i poszły. Cenię spełnione obietnice. Kiedy znowu panowie mnie odwiedzą – pytam grzecznie. Oj nieprędko nieprędko – odpowiadają oni, rury dobre, licencyjne.

Arcitenens

Książki



KLUCZ DO ESTETYKI

Nie zdarzyło mi się w tej rubryce recenzować dotąd książek „dla profesjonalistów". Prac pisanych przez praktyków kina, dedykowanych kolegom. Po pierwsze dlatego, że ukazują się one u nas niezmiernie rzadko; po wtóre, że ich adres odbiega od zwyczajowego. Tym razem postanowiłem uczynić wyjątek. Wziąłem do rąk niedawno wydaną pracę Kazimierza Konrada „Światło w filmie", z pełną świadomością, iż moje uwagi nie będą miały charakteru merytorycznej oceny. Zainteresowało mnie coś szczególnego: oto podręczniki reżyserii filmowej czy sztuki aktorskiej z lat młodości kina pozostały po dziś dzień czytanymi przez wszystkich, fundamentalnymi pracami teoretycznymi. To, co pozostawił w spuściźnie Lew Kuleszow i Wsiewołod Pudowkin, za co cenimy Karola Irzykowskiego i Leona Trystana, co stanowi wreszcie o spuściźnie Sergiusza Eisensteina – wszystko to zrodził imperatyw doskonalenia warsztatu filmowego, sposobu wypowiedzi.

Dziś teoria Dziesiątej Muzy to domena „wtajemniczonych". Bez studiów semiotycznych lektura Pier Paolo Pasoliniego wydaje się czytaniem tablic logarytmicznych; brak specjalistycznego przygotowania estetycznego i filozoficznego czyni postronnym przechodniem najbardziej nawet zainteresowanego meritum sporu Hussa i Silversteina z Kracauerem. Gdzie szukać ma klucza do estetyki kina współczesnego kibic-amator, który chciałby coś więcej ze spraw formalnych rozumieć, posługiwać się bardziej profesjonalnymi kategoriami? Obawiam się, że także w przypadku literatury fachowej czekają go szczelnie zatrzaśnięte drzwi. Przynajmniej wrażenie takie odniosłem z lektury wspomnianej na wstępie pracy o sztuce światła, teoretycznie predestynującej do szerszych rozważań o plastyce ekranu. Okazuje się wszakże, że wzgląd praktycystyczny determinuje w sposób decydujący konwencję lektury.

Powiada we wstępie prof. Stanisław Wohl: „Od powstania fotografii, a następnie kinematografii i wreszcie telewizji zagadnienie oświetlenia wysuwa się na plan pierwszy. Złożoność rejestrowania przestrzeni i akcji w niej zawartej spowodowała rozwinięcie się wiedzy teoretycznej i praktycznej związanej z oświetleniem, a także przyczyniła się do utworzenia szeregu coraz to doskonalszych urządzeń służących do oświetlania". Dodaje przy tym: „Działania operatora dzielą się wyraźnie na dwa obszary: techniczny i artystyczny". Pierwszy „związany jest ściśle z właściwościami nośnika obrazu", czyli naświetloną taśmą, drugi „uwarunkowany jest przede wszystkim faktem przenoszenia przestrzeni trójwymiarowej na dwuwymiarowy obraz na ekranie". Wszystko to z pewnością jest trafne i słuszne, niepokoi mnie tylko w tym wywodzie (odpowiadającym duchowi właściwej pracy Konrada, zasłużonego filmowca i pedagoga) położenie głównego nacisku na wiedzę techniczną, na owe „coraz to doskonalsze urządzenia", a pozostawienie w sferze milczącej umowy sfery estetyki obrazu, funkcji artystycznych oświetlenia (jako przykładowego, jednego z środków ekspresji filmowej).

Czytając książkę Kazimierza Konrada dowiedziałem się wielu ciekawych skądinąd szczegółów np. na temat metod „high – key" w odróżnieniu od „low – key", światła kluczowego i wypełniającego, podstawowych schematów oświetleniowych, stosowanego sprzętu i technologii; z pewnością lektura ta wyda się jeszcze bardziej instruktywna dla ludzi pracujących w kinematografii bądź TV. I podkreślę – dla uniknięcia nieporozumień – ten moment raz jeszcze: nie wypowiadam się w kwestii fachowego meritum, które najpewniej przedstawione zostało tutaj kompetentnie i precyzyjnie. Niech mi jednak będzie wolno, w imię owej tradycji, kiedy to profesjonaliści uczyli nas patrzeć i rozumieć kino, w imię apetytu na inną formułę książek warsztatowych (obudziły go wersy rozdziału wprowadzającego, gdzie chyba nieprzypadkowo podają nazwiska Eisensteina i Kracauera, gdzie cytuje się słowa Leonarda da Vinci i przypomina doświadczenia Rembrandta) wyrazić pewien nostalgiczny pogląd.

Mistrzowskie opanowanie techniki jakiegokolwiek sposobu ekspresji zawiera w sobie zawsze odrobinę celu samego w sobie, jeśli nie stoi za nim określony program jej spożytkowania. Rozumiem doskonale adres książki Kazimierza Konrada, zwłaszcza w świetle braku przekładów prac fachowych z języków obcych – mniemam wszakże, że za jej stylistyką kryje się dość popularna szkoła „czysto profesjonalnego" myślenia. Po prostu żałuję, że mówiąc o sztuce światła nie odczuwa się potrzeby definiowania jej artystycznych możliwości, że nie konfrontuje się i nie analizuje stosowanych – zarówno w przeszłości kina, jak i w jego dniu dzisiejszym – konkretnych rozwiązań szkół i formuł. Być może byłoby to w równym stopniu ważne dla edukacji przyszłych ludzi filmu, tak jak zasadniczo istotne wydaje się czytelnikom z drugiej strony ekranu, do których należy niżej podpisany.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Kazimierz Konrad: ŚWIATŁO W FILMIE. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976

Królowa pszczół

W „Królowej pszczół" Janusz Nasfeter powraca do świata dzieci, do tego przełomowego momentu, kiedy otrzymują one pierwszą, nierzadko brutalną lekcję życia. Tym razem bohaterem jest 11-letni Tomek, którego ojciec pracuje na stacji benzynowej w pięknym, lecz sennym miasteczku.

Postacie dziecięce odtwarzają: Tomasz Karwatka, Katarzyna Dąbrowska, Jan Popończyk, Dariusz Biskupski, Ryszard Dolanowski, Marek Sikora i Beata Sofińska. Obok dzieci grają: Alicja Jachiewicz, Maria Żabczyńska, Tomira Kowalik, Zofia Bajuk, Stefan Szmidt, Mieczysław Czechowicz, Zdzisław Makłakiewicz, Lech Grzmociński, Florian Staniewski i Stanisław Michalski. Scenariusz napisali Teresa i Janusz Nasfeterowie. Autorem zdjęć jest Marek Nowicki, scenografię projektował Jerzy Skrzepiński, muzykę skomponował Piotr Figiel. Produkcją kierował Ryszard Kirejczyk. Film powstał w Zespół „Iluzjon".

Kino w telewizji

CHYBA NIE POKOCHAM KOJAKA

O Kojaku-Savalasie wiemy już prawie wszystko: że jest Grekiem z pochodzenia, że matka była miss piękności, że tata miał smykałkę do interesów, które albo ostro wynosiły go do góry, albo też kompletnie rujnowały, sam zaś Savalas też dobrze poznał życie od różnych stron zanim telewizja wprowadziła go na gwiezdny Olimp. Do Polski trafił z niewielkim opóźnieniem, poprzedzany sławą, chwałą i „szumem" w prasie, gdzie głośno i konsekwentnie dochodzi się przyczyn jego popularności i analizuje wielkość sukcesu. W naszym przypadku doszło do sytuacji wręcz paradoksalnej. Telewizja zdążyła pokazać zaledwie kilka odcinków z serii liczącej ponad sto tytułów, widzowie ledwie zaczęli jako tako rozpoznawać Kojaka, nie za bardzo jeszcze przekonani do nowej formuły, bo na naszym podwórku króluje jeszcze Peter Falk jako Columbo, a tu się już obwieszcza narodziny nowego idola. A skąd pewność, że się u nas Kojak sprawdzi? Po co to dmuchanie balonu na wyrost, na zapas, żeby się tylko za „światem" nie spóźnić?

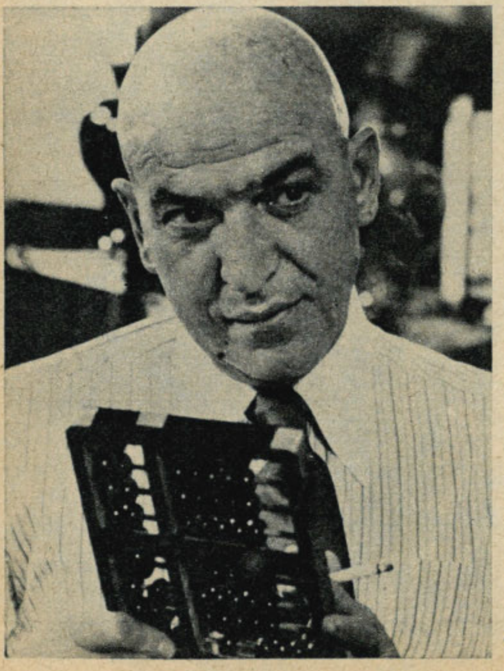
Widz-czytelnik najpierw więc dowiaduje się za co ma kochać wielkiego Kojaka, a dopiero później – by nie wyjść na nieokrzesańca – szuka gwałtownie owych cech wielkości w telewizyjnym serialu. I przyznać trzeba, że ich często nie znajduje, z różnych zresztą powodów.

Na tych łamach (nr 8) Aleksander Ledóchowski porównał Kojaka do Herkulesa. Że niby amerykański porucznik policji, jak tamten antyczny mocarz, wykonuje brudną robotę, czyści świat niby Augiaszowe stajnie. Że popularność Kojaka bierze się stąd, iż w podświadomości społecznej tkwi irracjonalna potrzeba uwznioślania ludzkiego działania, potrzeba repetycji olimpijskiego mitu, który w maszynce kultury masowej może przybrać kształt takiego właśnie kryminalnego serialu.

Otóż pomijając naciąganą sprawę fizycznego podobieństwa Kojaka i zachowanych rzeźb Herkulesa (mimo subtelności pióra Ledóchowskiego odbieram to tak, jakby mi ktoś wmawiał, że nasz redakcyjny kolega Arcitenens to wypisz wymaluj sam Gregory Peck) – samo skojarzenie, acz szokujące, wydaje się trafne. Ale kiedy owo skojarzenie tak odległych postaci się usensownia, w jakich okolicznościach? No przecież nie po czterech, pięciu odcinkach „Kojaka", ale po pięćdziesięciu, stu. Wtedy, gdy widz w sposób prawie fizyczny dostrzeże, jak odrastają świeżo ucięte przez porucznika łby przestępczej hydry, gdy zauważy wreszcie, ile tego brudu uzbierało się w wielkomiejskiej Augiaszowej stajni, ile wysiłku, zmyślności i wewnętrznej siły musi posiadać tytułowy bohater, aby nie splugawić się, nie zniechęcić, nie załamać. Musi wreszcie ówże widz te brudy, te hydry odbierać jako coś konkretnego, realnego, dotyczącego go osobiście, a nie jako konwencję sztuki, zabawę w udawanie. Ale to następna sprawa.

Kiedyś już na tych łamach porównywałem bohaterów ostatnich seriali kryminalnych, dowodząc że „Kojak" jest dobrze przemyślaną kompilacją rozmaitych cech charakterystycznych wielu poprzednich głośnych tytułów i to zarówno w konstrukcji fabularnej, jak i w strukturze psychofizycznej głównego bohatera. Kojak jest to ktoś, interesująca osobowość, ale bez ekstremów: ani superpiękność, ani superman, ani supermózg. Cechą charakterystyczną pokazanych już w telewizji odcinków i innych, które oglądałem, jest właśnie rygorystyczne przestrzeganie wewnętrznej równowagi, wyważenie proporcji między fikcją i prawdą: intrygi nie są za bardzo wydumane, zdolności bohatera nie przekraczają normy, poza którą zaczyna się cudowność, zaś całość dość mocno trzyma się przeciętnych amerykańskich realiów. I w tym miejscu pojawiają się moje wątpliwości co do sukcesu tego serialu w Polsce. To co może być atrakcją dla amerykańskiego widza, a więc osadzenie fabuły w realiach znanych mu i bliskich, pokazanie bliskości zagrożenia i opiekuńczej roli policji, wcale nie musi być tak znowu atrakcyjne dla polskiego widza, który kieruje się raczej zasadą: skoro to mnie nie dotyczy, to niech to będzie przynajmniej zaskakujące, może i nawet nie za bardzo wiarygodne i zgodne z realiami, ale niech tam się coś dzieje! Pewna wspólnota typu zagrożenia jednostki (porwania, napady z bronią w ręku, narkotyki, szantaż etc.) i tęsknota do ładu i bezpieczeństwa, które stara się zaprowadzić policja, uzasadniają po części sukcesy serialu w rozwiniętych krajach kapitalistycznych. Podejrzewam, że u nas – wbrew życzliwym supozycjom na temat wielkości Kojaka – wciąż będziemy raczej wracać wspomnieniami do mało realnego, ale wściekle mądrego Columbo, zamiast napawać się realistyczną sprawnością działania stróża prawa, porównanego do Herkulesa. Myślę, że będzie ten serial odbierany u nas w poczciwej konwencji kryminału, a nie mitu. I tak byłoby najlepiej.

CZESŁAW DONDZIŁŁO



Telly Savalas jako por. Kojak

HORYZONT

ciąg dalszy ze str. 15

zjawili – od dotykania i ruszania szczątków. Chodzi o dobro śledztwa. Mężczyzna nie zdradza jednak tego rodzaju zamiarów. Rozgląda się. Patrzeć wolno.

Mężczyzna i dziennikarze

Byli ludźmi bogatymi. Wskazuje na to strzęp torebki z krokodylowej skóry na podszewce ze skóry dzika, leżący daleko pod lasem. Świadczą o tym owe dwa męskie palce o wypielęgnowanych paznokciach, sposób trzymania łyżeczki, delikatna skóra. Umie chwytać szczegóły. Kiedyś uliczny zamiatacz nauczył go rozróżniać śmieci wyrzucane przez biedaków od śmieci ludzi zamożnych. Sreberko po czekoladkach, skórki ananasa, zwiędłe gardenie, etykietki wody mineralnej i hiszpańskich koniaków, liście kapusty... Nic z tego wszystkiego w śmieciach biedaków. Biedacy zjadają liście kapusty.

Kim byli ci bogacze, okaże się nazajutrz, kiedy zjawią się ludzie prowadzący śledztwo, krewni, ciekawscy, dziennikarze. Nie nadeszła jeszcze chwila, by nadać faktom znaczenie na jakie zasługują. Podkreślam, że to są tylko notatki i w tej fazie interesuje mnie wyłącznie skrystalizowanie tego, co opowiadam. Może to sprawić wrażenie epistemologicznego podejścia do tematu, ale substancja stała się cieniem nie tylko w fizyce z racji teorii względności i nieoznaczoności, również w wymiarze rzeczywistości potocznej. Stała się jakością nieznaną. Nieprzypadkowo matematycy, którzy zwykli nazywać chleb chlebem określają ją za pomocą x – niewiadomej. Jeżeli staram się określić to x, czyli niewiadomą filmu, o którym mówię, muszę skoncentrować się na rozważaniach człowieka, który wszedł do akcji jako ostatni. Owym rozmyślaniom oddaje się w momencie, gdy znużony umarłymi zaczyna zastanawiać się nad żywymi, nad kapralem, nad sobą, nad ludźmi, którzy znaleźli się na płaskowyżu.

Ten mężczyzna stykał się zawodowo z fizykami, astronomami, astrofizykami, kosmologami. Słyszał o przypływach i odpływach galaktycznych, o wielkości absolutnej, wietrze słonecznym, promieniach kosmicznych, molekułach międzygwiezdnych, i oczywiście o „czarnych dziurach". O niewidzialnych obiektach zakrzywiających przestrzeń i załamujących czas, o strzępkach elementarnej materii uwięzionych w kręgu energii, który można przekroczyć jedynie osiągając i przewyższając nieosiągalną prędkość światła. Otóż największe wrażenie zrobiło na nim zdefiniowanie tego kręgu, tego niewzruszonego horyzontu. Jest to horyzont wydarzeń.

Wstrząsający jest dla niego fakt, że to samo słowo służy nazywaniu wydarzeń o zasięgu kosmicznym, których nie można obserwować, chociaż podlegają systemowi fundamentalnych hipotez fizyki oraz całkiem innych wydarzeń, takich choćby jak ów zbieg okoliczności, który sprowadził w to miejsce tych właśnie ludzi, żywych i umarłych. Pasterzy, którzy wrócili, by obejrzeć bolesne widowisko. Karabinierów, którzy przybyli z miasta, by zaprowadzić ład i porządek. Dziennikarzy, których przysłano, by sprawdzili, czy wśród zabitych nie ma kogoś o kim warto napisać. Mianem horyzontu można określić – i to było dlań oszałamiające – nie tylko lasy, góry i morze otaczające płaskowyż, lecz także linię oddzielającą nasz świat od strefy grawitacyjnej „czarnej dziury", która w ten sposób znajduje się jakby poza światem. Równie dobrze mogłaby wcale nie być czarną, lecz np. kulą ognistą nie większą od atomu. Czytał o tym zadziwiające rzeczy. I teraz nie bez ironii myśli o nich w związku z tym, co dzieje się wokół. Pasażerowie tego wraku zostali również wciągnięci w pejzaż zamknięty horyzontem ich małych wydarzeń i stoczyli się w dół, w strefę stanu śmierci. Ktoś powiedział, że historia astronomii to historia oddalających się horyzontów. Ale dla życia człowieka istnieje stały horyzont.

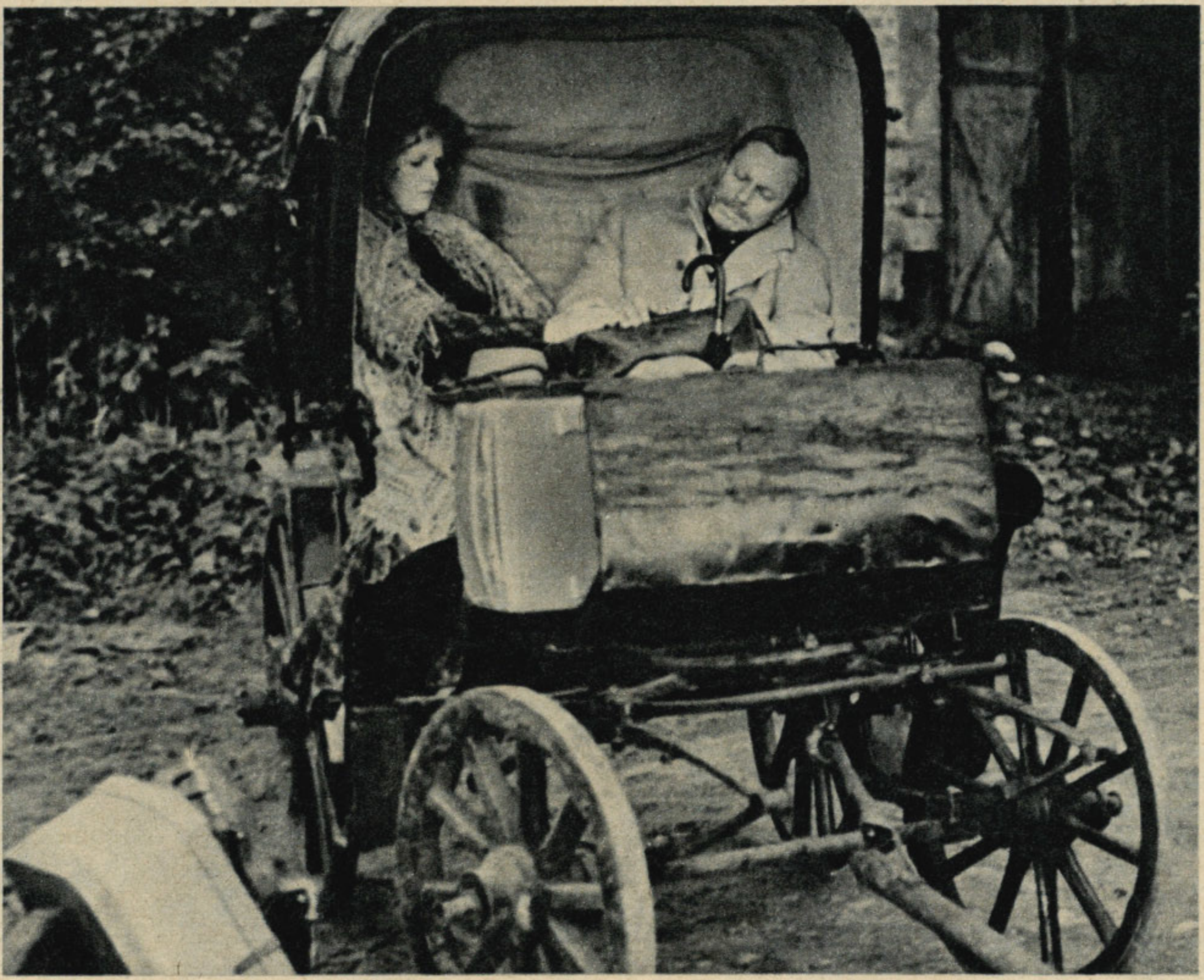
Pogrążony w myślach mężczyzna nie zauważył nadejścia dziennikarzy. Nikt nie wie kim jest i co tu robi. Dlatego chcą mu zadać parę pytań. Proszę bardzo – mówi mężczyzna. Jeszcze raz ironia przychodzi mu z pomocą. Wydaje mu się, że to jedyna droga do odnalezienia siebie w tej chwili. Światło przychodzi mu też z pomocą. Chmury zawisły ciężko i rzucają ogromny cień na spektakl rozgrywający się na płaskowyżu. Banalna reżyseria – myśli mężczyzna. Odpowiada na pytania tonem na poły poważnym, rozgląda się wokół, potem patrzy w górę, na chmury. Ponad chmury.

Horyzont wydarzeń

Na wysokości 7, 8 tysięcy metrów niebo jest zawsze pogodne. Potem kończy się lazur i zaczyna turkus, z każdą chwilą coraz bardziej intensywny. Na wysokości 200 kilometrów niebo jest czarne. Gwiazdy, galaktyki, mgławice odległe o miliardy lat świetlnych, gazy i pył wypełniają je prawie całkowicie. Wszystko ucieka od nas z szaleńczą prędkością. I nie tylko od nas, ruch jest bowiem izotropiczny. Jeśli ten ruch trwać będzie nieograniczenie, to znaczy, że wszechświat jest otwarty, nieskończony. Jeżeli pewnego dnia ustanie i zmieni kierunek – to znaczy, że wszechświat jest zamknięty, skończony. Innymi słowy – on także ma swój horyzont wydarzeń. Z tą wszakże różnicą, że jest to horyzont ostateczny, horyzont wszystkich horyzontów, poza którym nie istnieją już inne wydarzenia, poza którym nie ma nic. Ktoś już powiedział: jeżeli człowiek miałby wykroczyć poza to, co jest w jego zasięgu – jaki byłby sens nieba?

MICHELANGELO ANTONIONI

Tłumaczyła: Maria Kornatowska



Czechow ironiczny i smutny

Niedokończony utwór na pianolę

Niespodziewany film w biografii Nikity Michałkowa. Niespodziewany przynajmniej na pierwszy rzut oka. Niespodziewany po „westernie" z czasów wojny domowej „Swój wśród obcych, obcy wśród swoich", gdzie było tyle oszałamiających i nieprawdopodobnie poplątanych przygód, że starczyłoby ich dla dziesięciu filmów. Były tam zresztą nie tylko przygody, lecz i upojenie romantyką bitewną i romantyką nadchodzącego świata, i „karetą przeszłości", która wesoło staczała się po stoku, i całą tą epoką, która ogłaszała „pokój chatom, wojnę pałacom".

Atmosfera, swego rodzaju zapach epoki, jej aromat, urok czy też niepokój, jest bodajże tym co najważniejsze w kolejnym filmie Nikity Michałkowa „Niewolnica miłości". Film jest opowieścią o losach aktorki rosyjskiego filmu niemego epoki przedrewolucyjnej, Olgi Wozniesienskiej.

Jej los jest nierozerwalnie związany z okresem historycznym, z jego kataklizmami, z jego tragedią – tragedią pokolenia inteligencji rosyjskiej, które nie znalazłszy dla siebie miejsca w rewolucji, z przerażeniem odsunęło się od niej, od narodu, Rosji, od swojej ojczyzny. Grała młoda aktorka Jelena Sołowiej – subtelnie, delikatnie; styl jej gry – kapryśny i fantazyjny, jest zestrojony w całośc z kruchością tego rozpadającego się, ginącego świata.

Rzadko udaje się przekazać w filmie swój własny świat, atmosferę, która nie wyraża się ani poprzez akcję, ani nawet poprzez postaci, lecz zawiera się w niuansach, detalach, w przypadkowych, jakby rozsypanych, replikach, gestach, w nieoczekiwanych sytuacjach, nastrojowych kontrastach. Oto osobliwy talent Nikity Michałkowa, który zresztą znajduje tyluż stronników co przeciwników. Reżyser rzeczywiście jakby burzy kanwę dramaturgiczną, ona go nie interesuje, tak zresztą jak i precyzyjny rysunek tej czy innej postaci.

Czy nie dlatego przypadkiem tak zaskakujące wydaje się jego zainteresowanie Czechowem? Przecież do tego momentu Michałkow czerpał pomysły wyłącznie z fantazji; klasyka, tym bardziej tak uświęcona jak Czechow, była mu – zdawałoby się – całkowicie obca. A jednak – jest to Czechow. Co więcej – Michałkow nie przeniósł na ekran określonego utworu Czechowa, lecz stworzył film z kilku opowiadań i nowel: „Nauczyciel wymowy", „Moje życie", „Płatonow", „We dworze", „Trzy lata". Niektóre z tych utworów są niemal sztandarowe dla twórczości Czechowa, zresztą „Moje życie" i „Nauczyciela wymowy" przeniesiono już wcześniej na ekran – lecz inne są mało znane.

Co jest łatwiejsze: sfilmować klasykę nie w postaci określonego utworu, lecz jako „wiązankę" według własnego, oryginalnego wyboru? Niełatwo odpowiedzieć na to pytanie. Prawdopodobnie Michałkow bał się utartych ścieżek – przecież i „Dama z pieskiem", i „Anna na szyi", i „Trzy siostry", i „Czajka", i nawet „Wujaszek Wania" – wszystkie te utwory wykorzystała już kinematografia. (Ten ostatni film jest dziełem jego brata, Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego i jego wpływ wyczuwa się w stylistyce „Pianoli").

Michałkow szuka w tym mniej znanym Czechowie – Czechowa prawdziwego, ironicznego i smutnego, dramatycznego i groteskowego, rozmyślającego o losie rosyjskiego inteligenta, zaplątanego w sieci czasu i bolesnych okoliczności. Czyż właśnie ta sprawa – los inteligenta na przełomie stuleci – nie jest najważniejsza i jedyna, czyż to nie jest wspólny mianownik tych kilku utworów Czechowa?

I dlatego w centrum „Niedokończonego utworu na pianolę" jawi się obraz Michała Płatonowa, niedouczonego nauczyciela, któremu kiedyś przepowiadano karierę Byrona, a który został po prostu wiejskim guwernerem. Jest to bezwzględnie typowy i prawdziwie czechowowski bohater – ten, którego moglibyśmy spotkać i w „Trzech siostrach", i w „Wiśniowym sadzie", i w „Czajce". To inteligent, którego wiecznym problemem jest jego skrajny dystans w stosunku do ludu, do prostego człowieka, do przyziemnej i wulgarnej codzienności jego wegetacji. Wiecznym jego dążeniem jest zbliżenie się do niej, wieczną niemożnością – dokonanie tego. Płatonow w filmie tak mówi o tym ukochanej kobiecie, pełnej najwyższych ideałów i dążeń: „Pani jedynie umie pouczać, jak żyć, jak wierzyć, jak kierować ludem, ale czy pani sama umie żyć? Kto panią nauczył kłamać? W imię pracy, cierpień, wolności, dla których pani nie zrobi niczego i latami będzie mozolić cudze ręce?"

„Niedokończony utwór na pianolę", w którym na pierwszy rzut oka nie ma żadnych dramatów i nawet żadnej akcji w ścisłym znaczeniu tego słowa, wyjąwszy eleganckie przyjęcie na dworze generałowej Anny Pietrowny Wojnicewej – jest pełen wewnętrznego dramatyzmu, niezgłębionego i uciążliwego. Dramatyzm ludzkich poszukiwań, które kończą się na niczym. Płatonow sam mówi o tym Zofii: „Wszystko odkładałem na »później«, łudziłem się, że życie będzie długie, szczęśliwe i bez końca, ale to »później« nie nastąpiło. Zjawiła się miłość i uleciała gdzieś z odchodzącym pociągiem – także została odłożona na »później«, które jednak nie nadeszło".

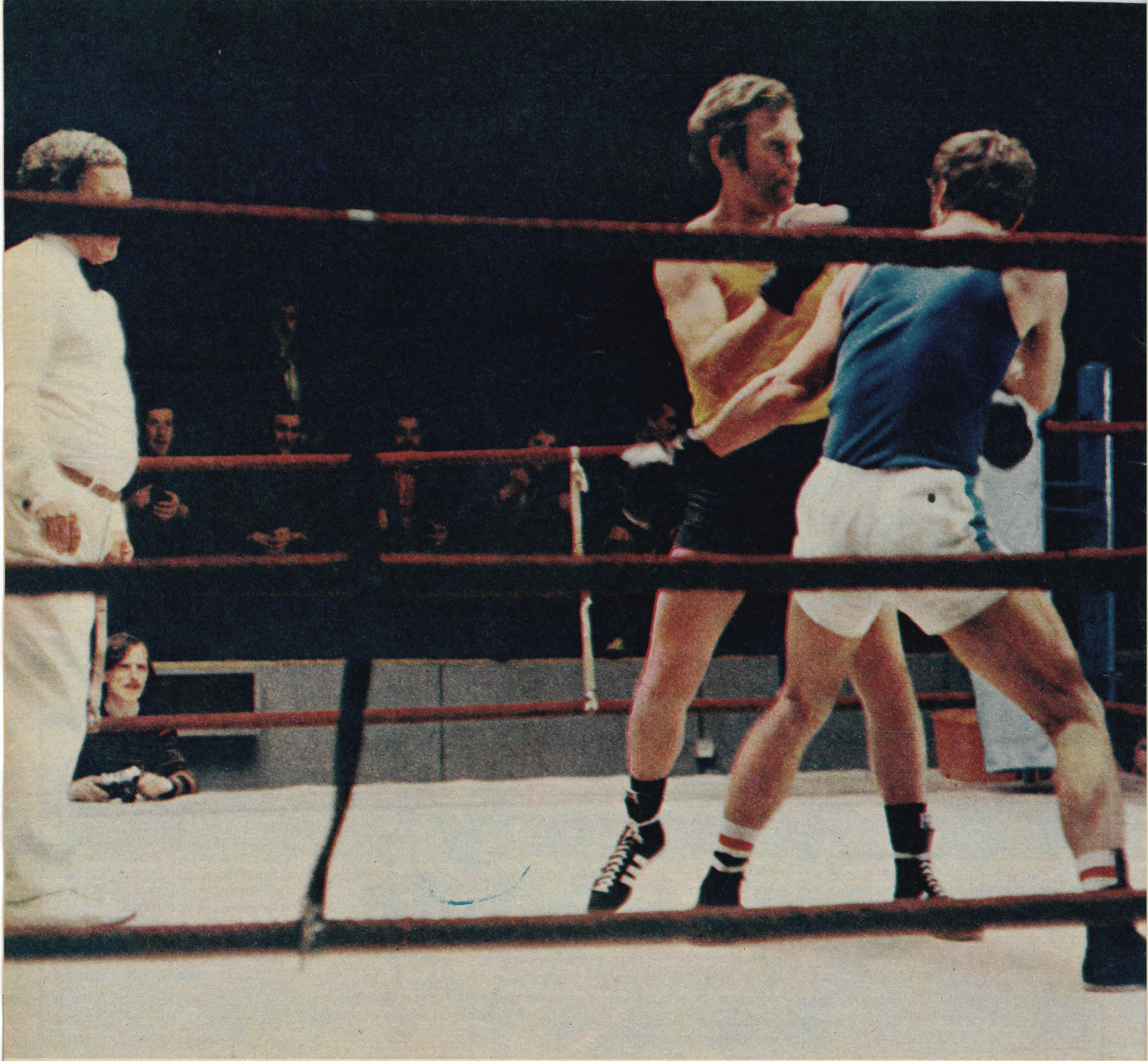
Film Michałkowa roztacza przed nami panoptikum postaci ze świata odchodzącego, ginącego. Oto czarująca, choć starzejąca się bachantka – generałowa Anna Pietrowna (Antonina Szuranowa), i jej idealny, prostolinijny syn, który pragnie oddać wszystko kosiarzom, nawet fraki (Jurij Bogatyriew), i trochę pomylony Szczerbuk (Oleg Tabakow), walczący w obronie szlachetności cywilizacji i „błękitnej krwi", a przeciwko „umorusanym synom kucharek", i powolny gbur, kochanek gospodyni, lokaj Jakub (Siergiej Nikonienko), i lekarz porzucający swoich chorych (Nikita Michałkow). I gdzieś na uboczu tego panoptikum, jakby ponad nim, a jednak w samym jego centrum (w tym cały dramat) sam Płatonow. Zaskakująco i wspaniale zaprezentował się w tej roli Aleksander Kaliagin, w którym wszyscy dotychczas widzieli jedynie odtwórcę ról charakterystycznych; potwierdził tu swoje bezwarunkowe prawo do kreowania ról dramatycznych, nawet tragicznych.

... Tylko raz zastukał los w ten pański dom. Szary i brzydki, niepozorny i bojaźliwy urzędniczyna w kurtce nieśmiało wyciągnął list donoszący, że jego żona ciężko zachorowała. I że jakoby potrzebny jest lekarz. Ale pan doktor był w tym momencie bardzo zajęty – tak się złożyło, że musiał objechać naokoło dom na świni.

I tak los wstąpił do tego domu i odszedł w noc, musnąwszy tylko z lekka jego wytwornych mieszkańców. Byli przecież bardzo zajęci...

WALENTYNA IWANOWA

NIEOKONCZENNAJA PJESA DLA MIECHANICZESKOGO PIANINO, reż. Nikita Michałkow, ZSRR



Jan Szczepański w filmie „Klincz"

DRAMATURGIA SPORTU, DRAMATURGIA KINA

ciąg dalszy ze str. 9

sportu. Są to przeważnie byli zawodnicy, nieraz bardzo zasłużeni.

Czynni sportowcy są młodzi, mają mniejsze lub większe satysfakcje, mogą jeszcze wziąć rozbrat ze sportem. A działacze już nie, oni wybrali sport kilkanaście lub kilkadziesiąt lat temu i teraz nie mogą się z nim rozstać. Przeżywają często porażki podopiecznych bardziej niż ich pupile. Dlatego w obu filmach działacze i trenerzy są równoprawnymi bohaterami.

● **W obu Pana filmach niemal nie występują aktorzy zawodowi. Sportowcy grają siebie, a znani dziennikarze i publicyści grają działaczy.**

– Szukałem ludzi o wyraźnie określonych osobowościach. W ,,Klinczu" są to przede wszystkim mistrzowie bokserscy, Jan Szczepański i Zbigniew Pietrzykowski, dziennikarz Ryszard Dyja, publicysta i pisarz Michał Sprusiński oraz Mieczysław Waśkowski. W ,,Rekordzie świata" występują obok aktorów dziennikarze, pisarze, ludzie, których dobrze znam. Nie skorzystałem z autentycznych działaczy tylko dlatego, że bałem się, iż – jak to się często zdarza – grając samych siebie, nie będą przed kamerą dostatecznie elastyczni.

● **Coraz częściej młodzi filmowcy próbują przeniknąć psychologiczną i moralną materię sportu. Bogdan Dziworski, Piotr Andrejew, Tadeusz Junak... Ale są to na ogół filmy krótkie, dokumenty, impresje. W filmie fabularnym sport pojawia się rzadko, jeżeli już – to w charakterze efektownego ozdobnika.**

– Bo łatwo się na tym temacie sparzyć, jeżeli dramaturgię zawodów przyjmuje się za dramaturgię filmu. Najciekawszy jest trop psychologiczny. Metodę psychologicznej introspekcji po raz pierwszy z powodzeniem wykorzystał Mariusz Walter w filmie ,,Autobus z napisem »koniec«". Wprawdzie jest to dokument, ale wykreowany na fabułę z materiału wziętego z życia. Nie było ciekawego filmu fabularnego na ten temat.

● **A ,,Bokser" Juliana Dziedziny i ,,Walkower" Jerzego Skolimowskiego – jako dwa różne sposoby potraktowania tego tematu? W pierwszym przypadku sport stanowi pretekst dla dydaktycznej bajeczki, w drugim staje się metaforą ludzkiego życia, modelem pewnych sytuacji istniejących, ale nie zawsze widocznych.**

– Nie myślałem o tak odległych czasach. ,,Bokser" jest raczej przykładem jak nie należy robić filmów. Bo trudno zbudować konflikt na tym, iż ktoś jest niezdyscyplinowany. Sztuka musi iść dalej: dlaczego tak jest, jakie są tego przyczyny – psychologiczne, społeczne, moralne? Oczywiście bardziej odpowiada mi ta druga formuła: sport wykorzystywany jako metafora ludzkiego życia, uporu i konsekwencji w dążeniu do sukcesu. I jako jedna z form ludzkiej aktywności.

● **Formuła np. Lindsaya Andersona ze „Sportowego życia" i Véry Chytilovej z „O czymś innym"?**

– To jest chyba najwłaściwsza droga. Nie tyle pokazywanie sukcesów, efektownych pojedynków, ile raczej odkrywanie co się za nimi kryje. Żmudna praca mięśni, myśli, nerwów, wieloletnie mordercze treningi, rezygnacja niemalże z wszystkiego. A przy tym nie ma żadnej gwarancji, że ta wytężona praca da rezultaty. Jest to więc znakomity pretekst do refleksji nad losem ludzkim, nad życiowymi wyborami. Ale to trudne.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA

EPIDEMIA

WĘGRY, 1975

Reżyseria: PÁL GÁBOR. Scenariusz na podstawie noweli Pála Gábora: Pál Gábor i Lájos Maroti. Zdjęcia: Lájos Koltai. Muzyka: János Gonda. Scenografia: András Gyürki i Antal Nógvády. Kostiumy: Géza Kecskés. Wykonawcy: András Kozák (dr János Balázs), Ion Bog (Mihály Pauk), Lászlo Szacsvay (Wirkner), Gábor Koncz (por. Abrahámy), József Madaras (Rabatin), Zsólt Körtvélyessy (por. Simonffy), Anna Chodakowska (Anna) i inni. Produkcja: Mafilm. Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 101 min. Premiera w kinach studyjnych i DKF w kwietniu br. Tytuł oryginalny: „A Járvány".

Film historyczny, rekonstrukcja mało znanego epizodu z dziejów monarchii węgierskiej. W 1831 r. na Rusi Zakarpackiej należącej wówczas do Węgier, wybucha epidemia cholery, którą władze usiłują zwalczyć z równą ignorancją, co okrucieństwem wobec ludności. Zrozpaczeni chłopi rozpoczynają spontaniczne powstanie przeciw uciskowi szlachty i wojska. Na tym tle rozgrywa się historia uczciwego i szlachetnego lekarza, bezskutecznie usiłującego nieść pomoc ofiarom epidemii.

ŚWIATŁO

FRANCJA, 1976

Scenariusz i reżyseria: JEANNE MOREAU. Zdjęcia: Ricardo Aronovitch. Muzyka: Astor Piazzola. Scenografia: Roul Albert. Wykonawcy: Jeanne Moreau (Sarah Dedieu), Francine Racette (Julienne), Lucia Bosè (Laura), Caroline Cartier (Caroline), Marie Henriau (Flora), Monique Tarbes (Claire), Keith Carradine (David), Bruno Ganz (Heinrich Grün), François Simon (dr Grégoire), Francis Huster (Thomas), Niels Arestrup (Nano), Georges Wood (Liansko), Patrice Alexandre (Pétard), René Feret (Julien), Andres Holmquist (Anders), Jacques Spiesser (Saint Loup) i inni. Produkcja: Orphée – Arts – FR 3. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Premiera w maju 1977 r. Tytuł oryginalny: „Lumière".

Swego rodzaju ekranowy pamiętnik wybitnej aktorki ukazujący świat jej przeżyć, niepokojów, triumfów i klęsk. Trzy historie, jak gdyby trzy portrety Jeanne Moreau: takiej, jaką była kiedyś, takiej, jaką ją widzi świat i takiej, jaką jest naprawdę.

WYPRAWA PO ZŁOTO

ZSRR, 1975

Reżyseria: WIENIAMIN DORMAN. Scenariusz: Awram Zak i Isaj Kuzniecow. Muzyka: Mikael Tariwerdijew. Zdjęcia: Wadim Kornilew. Scenografia: Mark Gorelik. Wykonawcy: Nikołaj Grińko (inż. Smiełkow), Wachtang Kikabidze (komisarz Arsen), Jewgienija Simonowa (Tasia Smiełkowa), Aleksander Kajdanowski (Zimin), Nikołaj Olalin (Siłantij), Wiktor Siergaczew (Jefim Subbota), Lew Prygunow (por. Kazancew), Borys Smorczkow (Kumanin) i inni. Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Gorkiego w Moskwie. Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 128 min. Premiera w kwietniu br. Tytuł oryginalny: „Propawszaja ekspiedicija".

Film przygodowy, akcja rozgrywa się na Syberii w 1918 r. Wyprawa geologów odkrywa złotodajne pokłady – rozpoczyna się walka, przeciwstawiająca sobie ludzi połączonych rozlicznymi więziami osobistymi.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; – do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
ZDJĘCIA: K. Gierałtowski, P. Morvay, R. Sumik, J. Troszczyński, CAF, „Cinéma Français", „Ciné revue", Mafilm, Mosfilm, Orphée Arts, „Paris Match", PRF „Zespoły Filmowe", UPI, Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Gorkiego, ZRF, Arch. Numer przekazano do drukarni 1.III.1977. Zam. 301 F-121. INDEKS: 35806

Kinorama

FAKTY

Realizację „Piratów" Romana Polańskiego finansuje Horst Wendlandt z RFN, producent bergmanowskiego „Jaja węża". Polański zagra także jedną z głównych ról.

★

Brytyjska firma EMI zapowiada dalekosiężny plan „wykorzystania spuścizny Agathy Christie". Wybitny dramaturg, Anthony Shaffer pisze scenariusze według powieści „Śmierć na Nilu" i „Pod słońcem zła". Producent Nat Cohen twierdzi:

„Każdy z tych filmów musi być lepszy od »Morderstwa w Orient Expresie«. Nie będziemy eksploatować zbyt pospiesznie nazwiska pisarki: publiczność nauczy się czekać na te filmy".

★

Czytelnicy francuskiego tygodnika „Ciné revue" głosowali na najpopularniejszych aktorów. Para zwycięzców plebiscytu: Romy Schneider i Alain Delon, na drugim miejscu Annie Girardot i Paul Newman, potem Mireille Darc i Jean-Paul Belmondo, Marthe Keller i Louis de Funès, Ursula Andress i Charles Bronson. Niespodzianki: Catherine Deneuve zajęła dopiero siódme miejsce wraz z Robertem Redfordem, po Brigitte Bardot, która nie występuje już wprawdzie na ekranie, ale nadal obecna jest na szpaltach pism.

★

Po „King Kongu" Dino De Laurentiis lansuje nowego potwora: monstrualnego białego bizona, który będzie na ekranie przeciwnikiem Charlesa Bronsona. Skonstruował go Carlo Rimbaldi, twórca nowego Konga, dla filmu „Biały bizon" Jacka Lee Thompsona. Bizon ma 5 metrów długości, 3 – wysokości, waży 1800 kg i będzie poruszał ogonem.

Charles Bronson i Dino De Laurentiis

Fot. Ciné revue

Liza Minnelli

W filmie „Nowy Jork, Nowy Jork" Martina Scorsese gra piosenkarkę z lat czterdziestych: postać wyraźnie przypominająca Judy Garland, matkę aktorki. Dla Lizy Minnelli jest to powrót do ról dramatycznych po niezbyt udanych komediach „Szczęśliwa pani" i „Kwestia czasu".

Kartka z Budapesztu

Szara, smutna niedziela

Péter Szász jest przedstawicielem starszego pokolenia reżyserów węgierskich. Urodził się w 1927 r. w Budapeszcie. Był dziennikarzem radiowym, potem scenarzystą. W 1967 r. debiutował jako reżyser filmem „Chłopcy z placu", dziś pracuje często w telewizji. Jego nowa tragikomedia „Piękni i głupi" cieszy się dużym powodzeniem w węgierskich kinach.

Reżyser mówi: Niedawno byłem poważnie chory. W szpitalu człowiek ma dużo czasu na rozmyślania. Pomyślałem więc o radzie Pála Sándora – jednego z najlepszych moich przyjaciół: „Powinieneś zrobić cichy, spokojny film". A potem przypomniało mi się pewne zdarzenie z pociągu. Przypadek sprowadził do mojego przedziału trzech sędziów piłkarskich, zdążających na mecz do pewnego miasteczka. Dlaczego każdej niedzieli wystawiają na licytację swoją skórę? Aż tak bardzo uwielbiają piłkę nożną? Bo za pieniądze na pewno tego nie robią – tego byłem pewien. A może to swoista ucieczka przed powszedniością życia? Po sześciu monotonnych dniach przychodzi mecz i oni stają się głównymi bohaterami? O tym właśnie jest mój film. „Piękni i głupi" – historia smutnej, szarej niedzieli trzech sędziów piłki nożnej.

Ivicz jest uczciwy, całą swoją uwagę koncentruje na spotkaniu, odrzuca ofertę przekupstwa ze strony przedstawicieli miejscowego klubu. Dwaj jego pomocnicy, Fedák i Gadácsi, nie pomijają okazji przyjęcia „haraczu".

A nazajutrz – mecz. (rja)

„Piękni i głupi" Fot. P. Morvay

LUDZIE

Maluch-postrach

Tiny Terror można tłumaczyć jako: Maluch-Postrach. Tak w USA nazywają Trumana Capote. Maluch, bo ma zaledwie 155 cm wzrostu. Postrach, bo lubi wywoływać skandale.

Największym skandalem ma być książka „Wysłuchane modlitwy", która ukaże się niebawem i która – jak mówi Capote – *narobi huku*. Będą to sceny z życia przyjaciół i przyjaciółek pisarza, ludzi z pokładów prywatnych samolotów i z „towarzyskich elit". Capote pisze o Jacqueline Kennedy-Onassis („co za przykład androgynii, bardziej mniszka niż kobieta"), o angielskiej księżniczce Małgorzacie („nie cierpi wszelkich plutokratów"), o pewnej arystokratce z Windsoru („zwykła nie płacić rachunków"). *Mam nadzieję* – oświadczył pisarz – *że nie czeka mnie równocześnie dwadzieścia procesów.*

Wbrew pozorom Truman Capote jest człowiekiem nieśmiałym, samotnie mieszka w Nowym Jorku. Lubi szarżować: *Szczególnie uwielbiam bogaczy. Są tacy przydatni. Zwłaszcza gdy mają prywatne samoloty, a ja chcę właśnie podróżować ze swoim psem. Tak, bogaty przyjaciel to coś, co dodaje mi otuchy...*

Truman Capote Fot. Paris Match

Dwie jego książki – „Śniadanie u Tiffany'ego" i „Z zimną krwią" – zostały przeniesione na ekran i w tym nowym wcieleniu cieszyły się dużym powodzeniem. Teraz Capote wystąpił na ekranie jako aktor. Jego wrażenia:

Zawsze myślałem, że aktor jest kimś nierozgarniętym i głupim. Ale to nie aktor jest głupi, lecz profesja aktorska. Film kręci się po kawałku, to tu, to tam, na wyrywki, a wykonawca nie bardzo wie, o co właściwie chodzi... Zrozumiałem, że chcąc być aktorem trzeba zgodzić się na rolę „przedmiotu", znosić upokorzenia, a ja nie potrafię tego. Przez trzy miesiące Capote nie schodził z planu filmu Neila Simona „Morderstwo poprzez śmierć". Grał ekscentrycznego milionera brytyjskiego, który zaprosił do swego pałacu pięciu najznakomitszych detektywów świata. Na obiad i spotkanie z trupem.

Myślałem, że to będzie coś zabawnego, po prostu zgrywa. Jednak szybko zmieniłem zdanie. Co za harówa! Każdego dnia wstawałem o siódmej rano i pracowałem do dziewiątej wieczór. Studio filmowe stało się dla mnie więzieniem. Nawet nie wiem, jaki byłem. Gdyby to można było odrobić, zagrałbym teraz lepiej. W czasie kręcenia dostałem bronchitu. Postać, którą odtwarzałem, była bezbarwna, nijaka. Dziś już nie powiem: „żeby zostać aktorem – wystarczy być idiotą", ale: żeby zostać aktorem trzeba naprawdę pracować jak wół. Być aktorem, to znaczy być na łasce scenarzysty, reżysera, krytyków. Być marionetką w rękach wielu ludzi. Teraz rozumiem te wysokie honoraria, luksusowe limuzyny, prywatne awionetki. To sposób, żeby zapobiec buntowi aktorów; rozumiem też, dlaczego tylu aktorów czuje nienawiść do swego zawodu; choćby mój przyjaciel Marlon Brando... Wcale nie ukrywa, że gra tylko dla pieniędzy... A Liz Taylor – przecież i ona nie traktuje poważnie swoich filmów... Znałem tylko jednego aktora, który – być może – traktował serio tę pracę. To Montgomery Clift.

Truman Capote ma dość kina. Wrócił do Nowego Jorku i znowu wziął się do pisania.

FAKTY

Radzieccy dokumentaliści przygotowują ponad dwadzieścia filmów dla uczczenia 60 rocznicy Rewolucji Październikowej. Postaci Włodzimierza Lenina poświęcony zostanie m. in. „Atlas Iljicza" – o historycznym planie elektryfikacji. Szereg filmów ukaże dzieje władzy radzieckiej w różnych republikach: trylogia o rewolucyjnej Gruzji, litewski film „W wirze Października", białoruskie „Horyzonty". Moskiewska Wytwórnia Filmów Dokumentalnych przygotowuje cykl portretów ludzi, w których losach odzwierciedlają się najważniejsze etapy historii Kraju Rad. Na ekrany kin wejdą także zestawy dawnych filmów dokumentalnych, także niemych z lat Rewolucji.

★

Amerykańska Akademia Filmów Fantastyczno-Naukowych i Horrorów (jest taka!) przyznała doroczne nagrody – Złote Spirale za kreacje Davida Bowie („Człowiek, który spadł na ziemię"), Gregory Pecka („Omen"), Bette Davis („Płonąca ofiara"), Blythe Danner („Swiat przyszłości") i Jaya Robinsona jako wampira Drakuli – którego już z rzędu? – w „Przyjeździe do Hollywood".

★

Daniel Duval zdobył pewien rozgłos filmem „Podróż Amelii". Obecnie 32-letni realizator ukończył dramat społeczny „Cień zamków" („L'Ombre des Châteaux), historię dwóch braci, którzy chcą wyemigrować z Francji do Kanady, przedtem próbują jednak uporządkować sprawy swojej siostry, wypuszczonej właśnie z więzienia. Grają: Philipe Léotard, Alberto Dray i Zoe Chauveau.

★

Antonin Kachlik przygotowuje epicki film „O ziemi morawskiej" według powieści Fanka Jilika. Na czele licznej obsady: Radoslav Brzobohatý i Jaroslava Vysloužilová.

★

We współprodukcji Włoch i NRD powstaje film „Pożar Reichstagu" w reżyserii Giuliano Montaldo, z Burtem Lancasterem w roli Dymitrowa.

★

Bulle Ogier (na zdjęciu) gra u boku słynnej aktorki teatralnej Madeleine Renaud w filmie „Całe dnie na drzewach" (Des journées entières dans les arbres). Marguerite Duras jest realizatorką i autorką scenariusza na podstawie własnej sztuki.

Fot. Paris Match